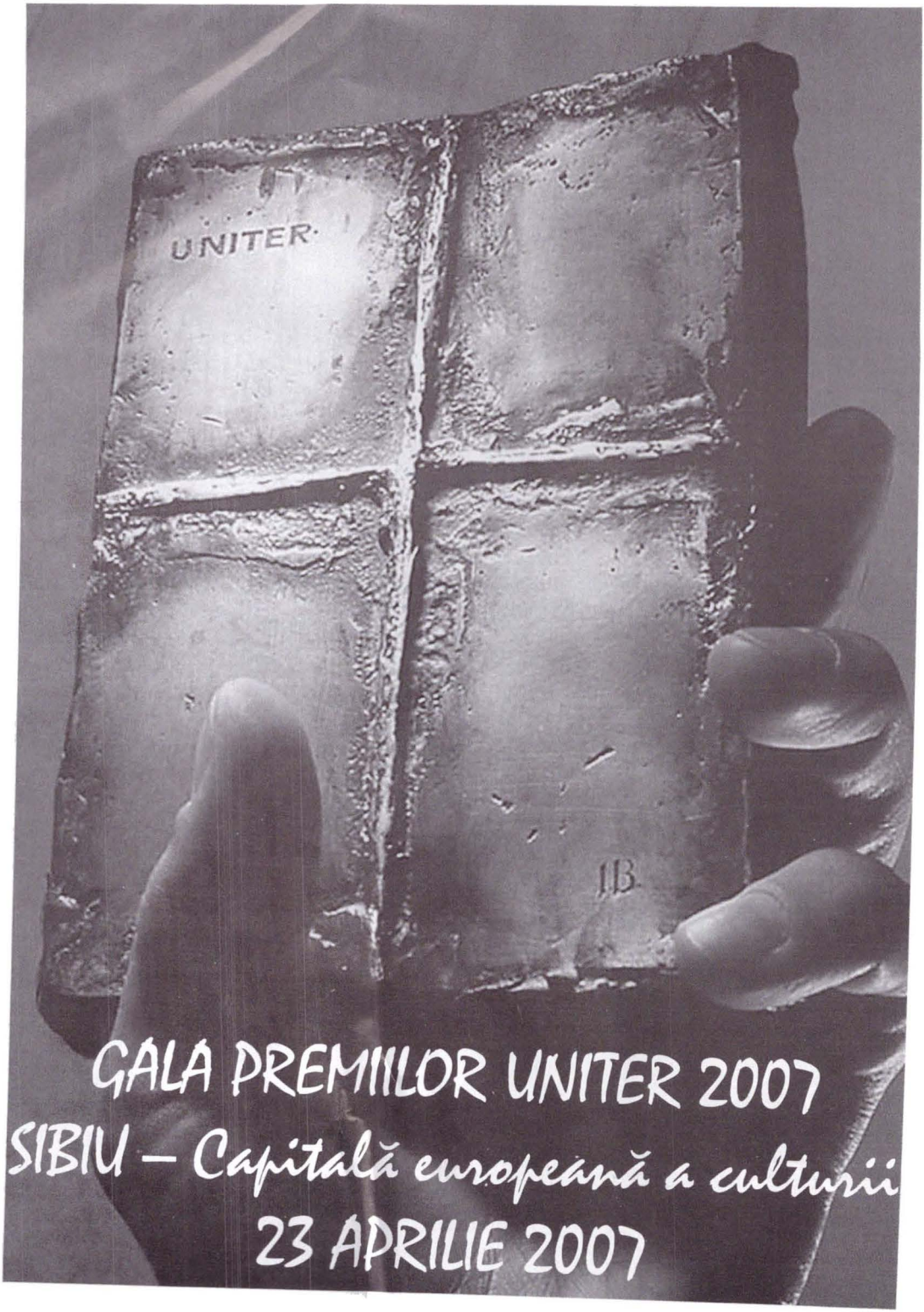


GALA PREMIILOR UNITER 2007

SIBIU – Capitală europeană a culturii

23 APRILIE 2007

NOMINALIZĂRILE JURIULUI...

UNITER – Uniunea Teatrală din România are plăcerea să vă aducă la cunoştinţă că, anul acesta, **Gala Premiilor UNITER, ediţia a XV-a**, va avea loc **LUNI, 23 APRILIE 2007** la Sibiu.

Juriul format din criticii Oltiţa Cântec, Alina Mang, Adrian Mihalache, Iulia Popovici şi Nicolae Prelipceanu, desemnat spre a face *nominalizările* pentru această ediţie a **Galei Premiilor UNITER,** a decis următoarele:

DEBUT

- ***Cristian Grosu***, pentru rolul *Graham* din spectacolul „Purificare" de Sarah Kane, Teatrul Naţional Cluj
- ***Anca Hanu***, pentru rolul *Grace* din spectacolul „Purificare" de Sarah Kane, Teatrul Naţional Cluj
- ***Katia Pascariu***, pentru rolul *Andreea* din spectacolul „Vitamine" de Vera Ion, Teatrul Foarte Mic, Bucureşti

CEA MAI BUNĂ ACTRIŢĂ ÎN ROL SECUNDAR

- ***Rodica Mandache***, pentru rolul *Adel* din spectacolul „joi.megaJoy" de Katalin Thuróczy, Teatrul Odeon, Bucureşti
- ***Andrea Tokay***, pentru rolul *Dupa* din spectacolul „Krum" de Hanoch Levin, Teatrul Naţional Timişoara
- ***Florentina Ţilea,*** pentru rolurile *Coreut*, *Profesoara* şi *Ea* din spectacolul „Vremea dragostei, vremea morţii" de Fritz Kater, Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu

CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL SECUNDAR

- ***Constantin Cojocaru*** pentru rolul *István* din spectacolul „joi.megaJoy" de Katalin Thuróczy, Teatrul Odeon, Bucureşti
- ***Vlad Ivanov***, pentru rolul *Ivan Ivanovici* din spectacolul „Elizaveta Bam", după Daniil Harms, Teatrul „L.S. Bulandra", Bucureşti – Interpretul s-a recuzat.
- ***Sorin Leoveanu***, pentru rolul *Anchetatorul* din spectacolul „Crimă şi pedeapsă", după F.M. Dostoievski, Teatrul „L.S. Bulandra", Bucureşti

CEA MAI BUNĂ ACTRIŢĂ ÎN ROL PRINCIPAL

- ***Andreea Bibiri***, pentru rolul *Grace* din spectacolul „Purificare" de Sarah Kane, Teatrul Naţional Cluj
- ***Crina Mureşan***, pentru rolul *Elizaveta Bam* din spectacolul „Elizaveta Bam" după Daniil Harms, Teatrul „L.S. Bulandra", Bucureşti
- ***Irina Wintze***, pentru rolul *Fedra* din spectacolul „Iubirea Fedrei" de Sarah Kane, Teatrul Clasic „Ioan Slavici", Arad

CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL PRINCIPAL

- ***Andras Hathazi***, pentru rolul *Tinker* din spectacolul „Purificare" de Sarah Kane, Teatrul Naţional Cluj

– ***Zoltan Lovas***, pentru rolul *Hipolit* din spectacolul „Iubirea Fedrei" de Sarah Kane, Teatrul Clasic „Ioan Slavici", Arad
– ***Marius Stănescu***, pentru rolul *Hamlet* din spectacolul „Hamletmachine" de Heiner Müller, Teatrul Odeon, București

CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE

– ***Dragoș Buhagiar***, pentru scenografia spectacolului „Elizaveta Bam", după Daniil Harms, Teatrul „L.S. Bulandra", București
– ***Andu Dumitrescu***, pentru scenografia spectacolului „Vremea dragostei, vremea morții" de Fritz Kater, Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu
– ***Doru Păcurar***, pentru scenografia spectacolului „Iubirea Fedrei" de Sarah Kane, Teatrul Clasic „Ioan Slavici", Arad

CEL MAI BUN REGIZOR

– ***Radu Afrim***, pentru regia spectacolului „joi.megaJoy" de Katalin Thuróczy, Teatrul Odeon, București
– ***Andrei Șerban***, pentru regia spectacolului „Purificare" de Sarah Kane, Teatrul Național Cluj
– ***Alexandru Tocilescu***, pentru regia spectacolului „Elizaveta Bam", după Daniil Harms, Teatrul „L.S. Bulandra" Bulandra, București

CEL MAI BUN SPECTACOL

– ***Elizaveta Bam***, după Daniil Harms, Teatrul „L.S. Bulandra", București
– ***Iubirea Fedrei*** de Sarah Kane, Teatrul Clasic „Ioan Slavici", Arad
– ***Purificare*** de Sarah Kane, Teatrul Național Cluj

CRITICĂ

– ***Florica Ichim***, pentru efortul, ca editor al suplimentelor revistei *Teatrul azi,* „Galeria Teatrului Românesc", „Eseuri, cronici, însemnări teatrale" și „Dramaturgie de azi", de redescoperire și păstrare a memoriei teatrului românesc
– ***Liviu Malița***, pentru proiectul de cercetare a fenomenului teatral românesc în comunism și postcomunism, finalizat prin publicarea volumelor *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989* și *Viața teatrală în și după comunism*, Editura Efes, Cluj
– ***Miruna Runcan***, pentru încercarea de explorare practică a discursurilor teatrale ale actualității în cadrul proiectului „Dramaturgia cotidianului"

TEATRU RADIOFONIC

– ***Omul în fața istoriei sau Zgomotul furiei***, scenariu radiofonic de Ilinca Stihi după opera și viața lui Benjamin Fondane, regia artistică Ilinca Stihi
– ***Portretul doamnei T*** de Ana-Maria Bamberger, regia artistică Attila Vizauer
– ***Rața sălbatică*** de Henrik Ibsen, regia artistică Gavriil Pinte

Juriul desemnat să *acorde* **Premiile Galei UNITER 2007** este alcătuit din: Alice Georgescu (critic de teatru), Ion Cojar (regizor), Valeria Seciu (actriță), Mihai Mădescu (scenograf), Visky András (dramaturg și critic de teatru).

... ȘI PREMIILE SENATULUI UNITER

Conform statutului UNITER, Senatul UNITER acordă, în cadrul Galei Premiilor UNITER, Premiul de excelență, Premiile pentru întreaga activitate și Premiile speciale.

Pe baza propunerilor primite și a propunerilor membrilor Senatului UNITER, în ședința de astăzi, 19.02.2007, Senatul a acordat următoarele premii:

PREMIUL DE EXCELENȚĂ

– ***Festivalul internațional „Shakespeare" pentru calitatea excepțională a ediției 2006***

PREMIUL PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE

– **actor:** ***Csiky Andras***
– **actriță:** ***Valeria Seciu***
– **scenografie:** ***Radu*** și ***Miruna Boruzescu***
– **regie:** ***Lucian Giurchescu***
– **critică:** ***Doina Modola***

PREMIUL SPECIAL PENTRU MUZICĂ DE TEATRU

– ***Vasile Șirli***

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE COPII

– ***Cornel Todea***

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE PĂPUȘI

– ***Ella Conovici***

PREMIUL SPECIAL PENTRU TEATRUL DE REVISTĂ

– ***Mircea Crișan***

PREMIUL SPECIAL PENTRU CIRC

– ***Gabriel Moșoianu***

PREMIUL SPECIAL PENTRU COREGRAFIE

– ***Răzvan Mazilu***

PREMIUL SPECIAL AL PREȘEDINTELUI

– ***Premiu-surpriză, dezvăluit în seara Galei***

27 martie – Ziua Mondială a Teatrului
Mesajul internațional
2007

Era în timpul primilor ani de școală când am devenit fascinat de teatru, această lume fermecată care mă captivează și acum.

Începutul a fost banal, o experiență obișnuită văzută de mine ca o activitate extracurriculară de îmbogățire a minții și spiritului. S-a dovedit a fi mai mult decât atât, atunci când m-am implicat serios, ca autor, actor și regizor, într-o producție teatrală. Îmi amintesc că a fost o piesă politică al cărei subiect a înfuriat autoritățile momentului. Totul a fost confiscat, iar teatrul a fost închis chiar sub privirile mele. Dar spiritul teatrului nu a putut fi zdrobit de bocancii grei ai soldaților înarmați. A căutat refugiu și s-a înrădăcinat în adâncurile ființei mele. Atunci am înțeles adevărata forță a Teatrului, imensa sa putere, mai ales față de cei care nu tolerează opiniile celorlalți și am înțeles rolul extrem de important pe care îl poate juca în viața națiunilor. În acele momente, adevărata esență a teatrului a devenit evidentă pentru mine în cel mai profund mod, am devenit absolut convins de puternica influență pe care teatrul o poate avea asupra vieților diferitelor națiuni, mai ales asupra celor care nu pot tolera opoziția sau diferențele de opinie.

Puterea și spiritul teatrului s-au înrădăcinat tot mai adânc în conștiința mea de-a lungul anilor petrecuți la Universitatea din Cairo. Am citit cu aviditate aproape tot ce s-a scris despre teatru și am văzut cele mai diverse spectacole. Această sete de cunoaștere s-a accentuat de-a lungul anilor următori, eu continuând să explorez ultimele descoperiri din lumea teatrului.

În lecturile mele despre teatru, începând de la anticii greci și până în prezent, am devenit tot mai conștient de magia care sălășluiește în numeroasele lumi ale teatrului. Prin ea teatrul pătrunde în profunzimile sufletului uman și dezvăluie comorile ascunse specifice spiritului omenesc. Toate acestea au întărit nestrămutata mea credință în puterea teatrului ca instrument de apropiere a oamenilor și că omul poate prin teatru să acopere lumea cu dragoste și pace, că se pot deschide orizonturi noi către un dialog între națiuni, fără diferențe de rasă, culoare sau credință. Am înțeles astfel, că binele unește ființele umane

în timp ce răul le dezbină. Dacă teatrul are la bază lupta dintre bine și rău, natura umană tinde adeseori către bine asumându-și această direcție.

Războaiele care au adus suferință omenirii din timpuri străvechi au fost întotdeauna motivate de instincte malefice care pur și simplu nu recunosc frumusețea. Și frumusețea, în esența, ei nu se regăsește în nicio altă artă ca în teatru. Pentru că teatrul reunește toate „artele frumoase". Cel care nu prețuiește frumusețea nu poate prețui viața; și teatrul înseamnă viață.

Câtă nevoie avem acum să denunțăm toate războaiele absurde, în toate formele lor și divergențele dogmatice care provoacă, în absența unei frâne morale, a unei conștiințe vii, spectacolul violențelor și al asasinatelor oarbe care sunt pe punctul de a scufunda întreaga planetă, cu cortegiul lor de diferențe absurde între bogăția excesivă și neagra mizerie, între părțile lumii sinistrate de epidemii – sau să începem să ne îngrijorăm cu adevărat de problema extinderii deșertului și a secetei! Toate acestea se întâmplă din cauza absenței unui dialog autentic, care este calea sigură de a transforma lumea în care trăim într-un loc mai bun și mai fericit.

Prieteni ai teatrului, este ca și cum am fi fost loviți de o furtună, copleșiți de praful îndoielii și al suspiciunii care se apropie de noi!

Vocile noastre sunt înăbușite și nu mai au puterea să ajungă la urechile fiecăruia dintre noi din cauza tumultului violent care crește în jurul nostru și din cauza dezbinării care separă națiunile. De fapt, dacă nu ar fi fost credința noastră profundă *în dialog*, atât de unic manifestată prin asemenea formă de artă cum este teatrul, am fi fost spulberați de furtuna care nu lasă nici o piatră neîntoarsă în demersul ei nimicitor. Trebuie, așadar, să îi înfruntăm și să îi provocăm pe cei care nu obosesc să iște furtuna. Trebuie să îi înfruntăm, nu să-i distrugem, dar să ne ridicăm deasupra atmosferei contaminate rămase în urma furtunilor stârnite de ei. Trebuie să ne unim eforturile și să le îndreptăm către transmiterea mesajului nostru și stabilirea unor legături de prietenie cu cei care încearcă să înfrățească națiuni și oameni.

Suntem, ca ființe umane, destinați dispariției, dar Teatrul trăiește atâta timp cât există Viață.

H.H. Sheikh Dr. Sultan Mohammed Al Quasimi,
Membru al Consiliului Suprem al Emiratelor Arabe Unite,
Conducător al Sharjah

EVENIMENT

Doina MODOLA

Adevăr artistic incontestabil

Când, în 1895, Cehov scria ***Pescărușul,*** era un scriitor consacrat. Avea abia treizeci și cinci de ani („nici patruzeci", ca Trigorin), publicase o mulțime de schițe, povestiri, nuvele, piese de teatru. Îi apăruseră volume de proză, era jucat ca dramaturg. Se bucura de unanimă apreciere. Era prolific, admirat, invidiat, cenzurat, mereu în centrul atenției. Trăia din scris, deși era medic. Își permisese chiar să-și cumpere o moșie (la Melihovo). Călătorea mult în Rusia și în Europa, se documenta. Începuse să publice proză la douăzeci de ani (în 1880), de cînd intrase ca student la Facultatea de Medicină a Universității din Moscova, așa că acumulase deja cincisprezece ani de creație. Lucrase ca medic în diverse provincii ale Maicii Rusia, încă din 1884, și ajunsese să cunoască oamenii și necazurile lor, simțindu-se mereu implicat și răspunzător. Scrisese piese scurte, iar *Ivanov* (reprezentată în 1887), dramă în patru acte, fusese o izbândă, stârnind adeziuni pătimașe, aplauze furtunoase, fluierături și critici vehemente. Scriitorul avea abia 27 de ani (doi ani mai mult decât Treplev). Luase Premiul Pușkin pentru proză, era elogiat, între alții, de Tolstoi și Gorki. Scrisese *Unchiul Vanea* (1890) – „un gen cu desăvârșire nou în dramaturgie", aprecia Gorki – care va fi reprezentată în 1899, la Teatrul de Artă (MHAT). I se jucau, cu succes, piesele într-un act și piesele lungi.

Și totuși, simțea corvoada creației, uneori mult prea împovărătoare. *„Am scris pentru ziar, dar cu greu, în silă, ca să nu-mi las familia să trăiască pe spatele altora, am scris mizerabil, greoi. Blestemând hârtia și condeiul"*, îi mărturisea, în 1887, unui prieten, într-o epistolă.

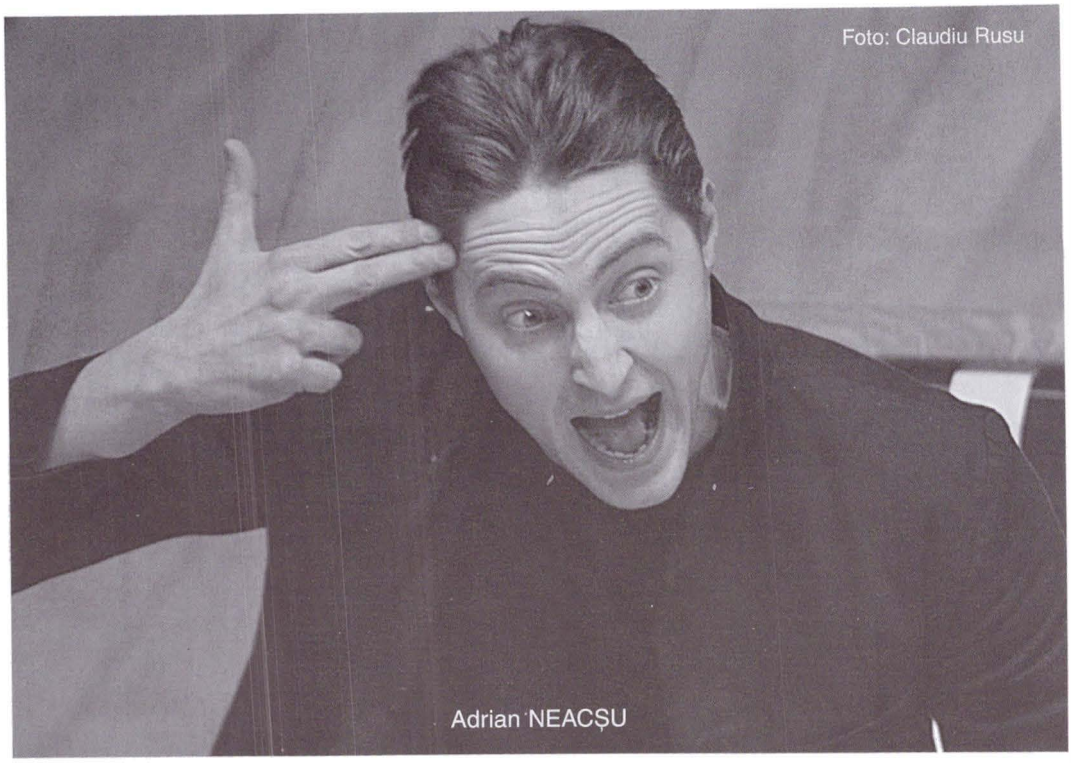
Pescărușul este a treia piesă de amploare a unui scriitor plasat, așadar, temeinic într-un context literar, teatral, artistic unic, care va bulversa mersul creației europene. Terminând-o la finele lui 1895, Cehov era *„mai mult nemulțumit decât mulțumit de ea"*. Exigent în cea mai mare măsură, se pune pe de-a-ntregul la îndoială: *„Acum când am recitit-o, mă conving din ce în ce mai mult că nu am stofă de dramaturg"*. La premiera din 17 octombrie 1896, *Pescărușul* cade, dar în stagiunea 1898–1899, pe scena Teatrului de Artă din Moscova, piesa e elogiată. Stanislavski (șocat mai întâi de noutatea scriiturii, dar revenind stăruitor asupra ei, cum va face cu toate celelalte) și Nemirovici-Dancenko (încântat de la început) găsiseră cheia interpretării. Totuși, entuziasmul autorului e moderat: „I-ai dat viață *Pescărușului* meu. Îți mulțumesc", îi scria el lui Nemirovici-Dancenko. Din spectacol, lucru de neiertat pentru dramaturg, lipsea comicul. Realizatorii nu erau în stare să-l perceapă.

Îmbolnăvindu-se grav de tuberculoză, în 1897, Cehov va trăi doar încă șapte ani, răstimp în care o va cunoaște, tot în teatru, prin *Pescărușul* (la ale cărui repetiții va asista la Teatrul de Artă), pe viitoarea sa soție, Olga Knipper. Va fi ales membru de onoare al Academiei de Științe (1900), dar va demisiona, ca protest, în 1902, când este exclus Maxim Gorki. Scrie *Trei surori* (1901), montată tot la Teatrul de Artă, și apoi, cea din urmă piesă, *Livada de vișini*, care va avea premiera în ianuarie 1904, cu câteva luni înaintea morții sale, la 2 iunie 1904.

Scrisese *Pescărușul* în trei săptămâni (oct.–nov. 1895), cu sufletul la gură, arzând cu toată ființa, și totuși, era muncit de neîncredere, ca Treplev: *„Nu prea mi-a reușit. Trebuie să recunosc că nu mă prea pricep la dramaturgie"*. Se autoflagela întocmai ca eroul său. *„Mă simt ca împietrit, nu încerc decât dezgust pentru piesele mele și revizuiesc în silă corecturile..."* Era îngrozit de propria sa temeritate, de modul de a construi teatrul: „...multe discuții despre literatură, puțină acțiune și cinci puduri de dragoste."

Dramaturgul îndrăznise să se dramatizeze, ipostaziindu-se în eroii săi și să-și însceneze obsesiile creatoare, revendicându-le statutul tragicomic. Piesa se subintitula „comedie în patru acte". Se înfățișa, sfâșiindu-se, din toate perspectivele, victorios și calic, la porțile adevărului, încercând disperat să pună mâna pe palpitul vieții, prizonier iremediabil al torturilor ficțiunii. Era deopotrivă Treplev, Trigorin, Dorn, Sorin, Arkadina, Maşa, Polina, Medvedenko – tânăr și bătrân, energic și bolnav, știutor și neștiutor, nesigur și faimos, împătimit de existență și sclav al scrisului. Întreaga piesă nu era decât obiectivarea dramei creației, cu toate comediile ei. Și o mascaradă a acestei lumi funambulești, în care adevărul și minciuna se confundă zguduitor.

Cehov proiectează realitatea interioară cea mai gravă, cea mai intimă, teatralizând-o. Fixează shakespearean, în centrul acțiunii, metafora teatrului și glosează tragicomic nu în marginea, ci în *miezul* ei. Creatorul și creația, interpretul și interpretarea devin mizele cele mai importante ale conflictului. În ele și prin ele, în substanța lor, se desfășoară drama, cu toate implicațiile ei sângeroase și ilare. Pentru artă se săvârșesc crime (morale) și sinucideri (efective). Viața piere încercând să afirme ficțiunea. Vivisecția la care dramaturgul se supune, supunându-și eroii, probează tensiuni excesive, ciocniri violente, opoziții ireductibile,

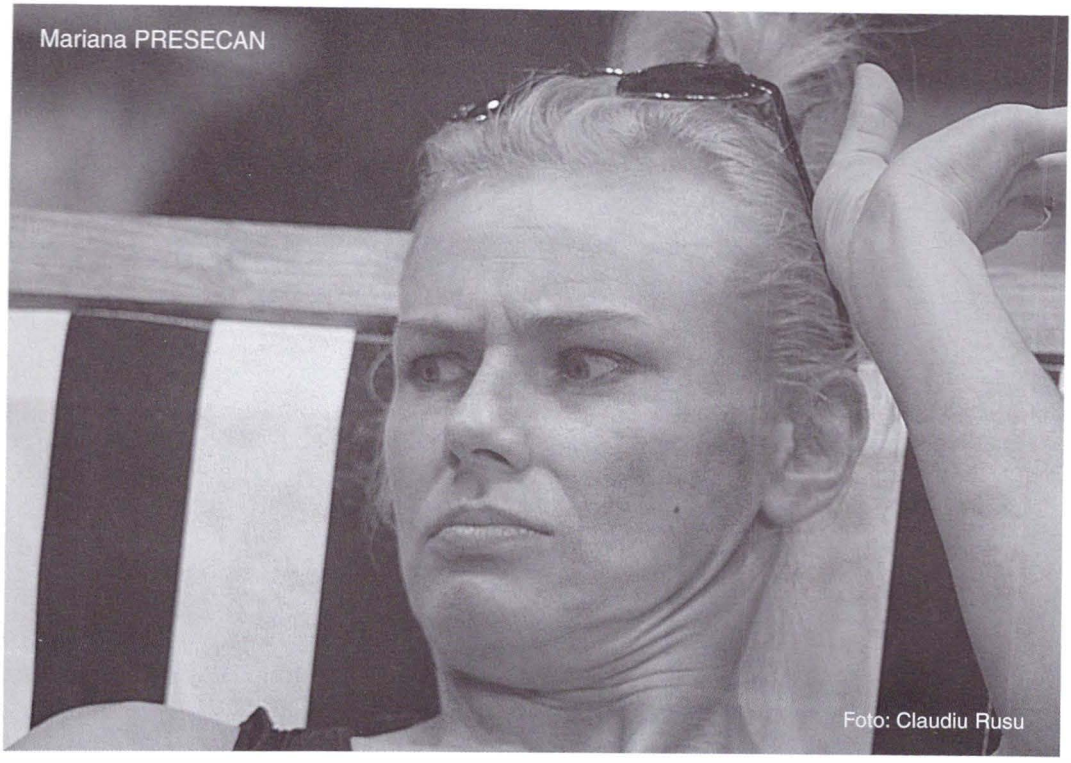


înfrângeri, victorii, suspans. Tragism, melodramă, senzațional, inaparente la prima vedere. Evenimentele conțin totodată reversul dramei, comedia, parodia. Teatrul e total – versatil, dinamic, esențial. Cuprinde și sensul răsturnărilor, peripețiile relativizării, *quiproquo*-urile, demascările, iar travestiul îl definește. Artistul își revendică dreptul de a se problematiza în centrul lui.

Creatorul ca protagonist a izbucnit pătimaș, egocentric cu romanticii, s-a impus și s-a obiectivat cu realiștii. S-a *dezvăluit* însă temerar, abia acum, în această psihanaliză înscenată, în care naturalismul se bate și se contopește pe scenă cu simbolismul și cu eseismul, pentru a se converti în antipodul său acut semnificant. Piesa este și un tablou în mișcare al modernismului. Creatorul își va continua calea ca protagonist, demascându-se și exhibându-se din ce în ce mai fără rezerve, uneori impudic, cu Strindberg și expresioniștii, mai ales cu ei, apoi cu toți dramaturgii importanți ai veacului al XX-lea, de la Pirandello la Eugen Ionescu și Beckett. Granița dintre creație și viață se șterge, progresiv, până la alienare. Viața e vis, e iluzie sau invers? (la izvor, se întreba Calderon de la Barca).

Cehov tematizează chestiuni teoretice, la fel ca Ibsen și, tot ca el, procedează prin punere în abis. Obsesia *teatrului în teatru* furnizează însă alt material hamletizării și interogațiilor – acela al ficțiunii artei. Teribila fascinație a propriilor aspirații creatoare și a propriilor îndoieli se petrece în adâncuri, iar miza ei este viața însăși, până la nimicire. Eroii *Pescărușului* pier sau supraviețuiesc absorbiți de ele, se confirmă și se descalifică, se demască și se fac de râs, pentru că nu există decât prin creație, fie ea și mediocră, meschină, izvorâtă din vanitate. De aceea, *Pescărușul* nu încetează să fascineze, cu tulburătoarele lui oglinzi.

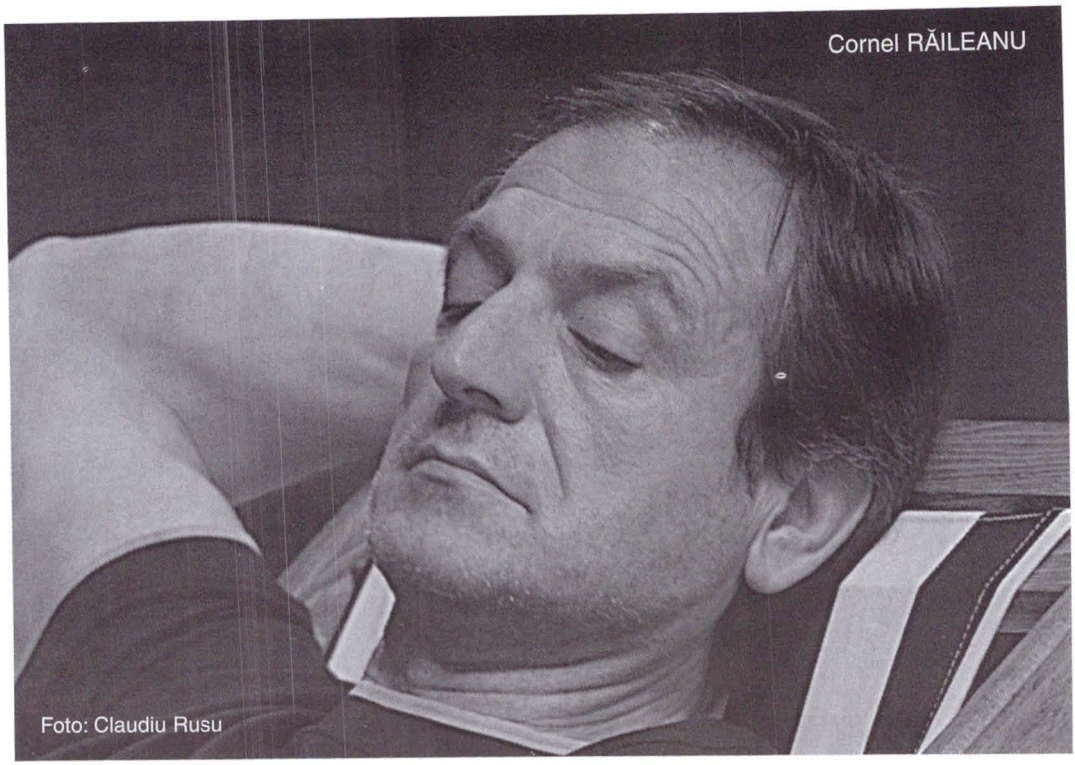
Așa cum mărturisește, Andrei Șerban a montat *Pescărușul* de două ori – în Japonia, la Tokio, și în Statele Unite, la New York. Reîntors în România, după



cincisprezece ani de la a doua plecare (a mai condus doar câteva ateliere cu actori, în răstimp), regizorul a avut parte de acea atmosferă de disponibilitate şi aşteptare din partea interpreţilor, care l-a făcut să triumfe şi cu *Trilogia antică*. De data asta la Sibiu, într-un teatru viu şi tânăr, condus de un manager de excepţie: Constantin Chiriac.

Montarea lui Andrei Şerban se înscrie într-o direcţie configurată în ultimii ani, care îşi impune un fel de asceză, de rupere cu modalităţile teatrale tradiţionale, cu succesiunea scenică stanislavskiană, ca şi cu poezia luxuriant ambivalentă a lui Nikita Mihalkov. Renunţând la podoabe exterioare, la opulenţa atmosferei, textul e interogat auster, lucid, contemporan, prin accelerarea ritmului şi evidenţierea drastică a mecanismului dramatic. Actualizarea şi esenţializarea merg mână în mână pentru a investiga şi ostenta perenitatea conflictului, a problematicii, a tipurilor şi fundamentelor teatrale, a clasicizării, din perspectiva tuturor achiziţiilor scenice ale ultimului veac. Andrei Şerban dedică, de altfel, spectacolul, trupei Krétakór din Ungaria, al cărei spectacol cu *Pescăruşul,* în regia lui Arpad Schilling, l-a vizionat la New Jersey şi l-a apreciat din toată inima, pentru că era în consens cu căutările sale. *„Au jucat cu haine de stradă, fără costume şi fără decor, fără efecte de lumină, doar cuvinte, reacţii, stări, adevăr"*, precizează Andrei Şerban în caietul-program. Personal, am asociat spectacolul sibian montării lui *Ivanov* în regia lui Ascher Tamás al teatrului „Katona Jozsef" din Budapesta, prezent la Bucureşti, la Festivalul Naţional de Teatru, ediţia 2006.

În *Pescăruşul* lui Andrei Şerban (tradus modern şi suplu de Maria Dinescu), plasarea în actualitate face interogaţia mai bruscă, mai francă, mai fermă. Ritmul alert, dezlănţuirea abruptă a patimilor descoperă adevărul gol-goluţ, oricât de contradictoriu şi oscilant. Personajele şi evenimentele se conturează exact, în culori tari, adesea stridente şi, mai ales, ne ajung din urmă, ne reprezintă, în



vremea noastră. Ele ating și depășesc secolul al XX-lea, pășind glorios, ridicol adevărat în mileniului trei. Prin reducerea la esență, adevărul se dezvăluie net, fără podoabe și fără artificii vetuste. Ne recunoaștem în eroi, ne vedem semenii, sosiile, ne identificăm cu ei, râdem de ei, odată cu regizorul. Clasicul (clasicizatul) Cehov, *modelul* dramaturgic, ni se dezvăluie în toată actualitatea, dar și în toată exemplaritatea valabilității sale. Totul se definește, se deconspiră, se demască, evoluează la vedere – la fel ca sforile și efectele din spectacolul înscenat de Kostea Treplev. În locul unei lumi astenice, stinse, pe scenă izbucnește o umanitate frământată de patimi extreme, în confruntare, pe viață și pe moarte, torturată de întrebări existențiale. Toată poezia extincției, a atmosferei, a ritmului rarefiat, a stagnării dispare dinamitată de energia mizei. Tot ceea ce i-a deschis calea lui Cehov la finele veacului al XIX-lea, făcându-l acceptabil , din perspectiva tematicii contemporane lui (declasarea aristocrației, nostalgia timpului, poezia spațiului, decadența artei, vechile rânduieli care se prăbușesc, seducerea ingenuei, cinismul parveniților etc.), dispare sub asaltul revelațiilor interioare, formulate tranșant, chiar brutal. Montarea își dezvăluie brechtian condiția, mizând pe contopirea până la dramă a *vieții* cu *teatrul*. Publicul este integrat (împins) în spațiul de joc, care e și spațiul de privit. Implicarea spectatorilor le atrage continuu atenția asupra rolului lor în piesă. După cum, personajele sunt purtătoare ale unei concepții despre viață, despre teatru și joc, care țâșnește din substanța lor omenească cea mai intimă. În permanență, evenimentele se petrec și se autoreflectă în același dreptunghi textil, în fața cortinei, a „scenei" lui Treplev, ori în perimetrul ei. Totul este transparent, evident, exhibat. Autoreflectarea e ludică, teatrul ca teatru, cu profunda lui valoare de autenticitate existențială, se ostentează prin punere în abis.

Decorul lui Andu Dumitrescu pare inspirat literal (și simbolic) din concepția lui Treplev, care „aruncând o privire asupra scenei" explică: *„Ăsta-i tot teatrul. Cortina, culisele, întâia, a doua și încolo nimic. Fundalul ni-l dau lacul și zarea"* (în spectacolul lui Andrei Șerban, înlocuite cu pânzele-stări ale Mariellei Bancou). Gândit în spirit brookian, ca spațiu gol, debarasat de inutilități, locul e animat, ritmat de puține, foarte puține, elemente de mobilier (scaune neconvenționale, șezlonguri de plajă, o masă–două, o saltea). Eroii apar demonstrativ, pirandellian, enigmatic, în poză de grup, pentru a se alinia, profilându-se teatral, *contre-jour*, în atitudini specifice. Îmbrăcați ca azi, în costumele inspirate ale Mariei Miu, se definesc caracterial și categorial prin gustul boem al originalității și detalii artistice vestimentare (parodice, uneori). Ritmul dinamic, tonalitatea acută, bruschețea revelațiilor, dezvăluie conflicte paroxistice, incompatibilități ireductibile. Creat cu perfectă acuratețe, spectacolul construiește adesea situațiile (sau numai fructifică) făcând aluzie la o experiență teatrală magistrală, îmbogățind-o, jucându-se cu analogiile, decupând valorile perene, tot așa cum eroii literaturizează și teatralizează.

Pe scenă evoluează într-un compendiu strâns, tensionat, clasic și profund actual, într-o excelentă deconstrucție și într-o riguroasă reconstrucție, ferm stăpânită și savant modulată, știința dramei și arta jocului, într-o vie desprindere a adevărului, o categorică și delicată apropiere de esență. Oarecum în fundament, se configurează, din când în când, fugitiv, *Hamlet* și *Visul unei nopți de vară* – *summum*-ul tragediei umane și acela al comediei –, îngemănându-se strâns, pentru a ne dezvălui zbaterile, lupta cu propria noastră ființă, cu aspirațiile, cu veleitățile, cu așteptările, cu iubirile. Alergăm după himere, iubim ce nu se cuvine, ieșim din front și ne pierdem pornind-o nicăieri. Încercăm haotic, aiurea, să ne manifestăm, să ne impunem unei lumi pe care o negăm și o invidiem, totodată, în care nu ne simțim deloc la îndemână, căci ne *desființează*.

Jocul culminativ își păstrează susținut interesul, într-o gamă pestriță și savant dozată a tonalităților stărilor, soluțiilor, alternanței identificării cu distanțarea. Întregul spectacol evoluează acrobatic pe sârma subțire a excesului, în registrul poeticii artaudiene, înțeleasă ca o poetică a tensiunii maxime, perfect dominată și controlată estetic. Spectacolul devine un corolar și o poetică personală, în care se revarsă dinspre practica scenică spre text o încărcătură semantică, metaforică, simbolică, figurativă, imagistică. Avem de-a face cu compendiul unei exegeze superioare, măiestrite a unui regizor de mare calibru. Care se așază în text, rezervându-și, ca Cehov, toate rolurile, jucându-le împătimit, dezlănțuit, prin interpuși. Identificându-se tainic, miraculos, cu toate ipostazierile și rolurile. Însuși experimentul dublei distribuții devine un exercițiu personal de multiplicare, căutare, de experiență spirituală deschisă schimbului reciproc de substanță cu actorii și al acestora unii cu alții.

Anunțat ca spectacol și încheiat prin semnalarea unui nou început de spectacol, *Pescărușul* devine un concentrat de concentrate, un joc cu teatrul, cu memoria lui, cu figurile, cu arhetipurile lui, cu modalitățile și situațiile lansate în viața scenică. Așa se face că divinitățile tutelare sunt, rând pe rând, suprapuse și intersectate – Cehov condensat din toate piesele în conflicte, roluri, situații tipice și „citit" prin sursele sale, prin succesori sau numai prin analogoni: tragicii greci, Shakespeare, Pirandello, Brecht existențialiștii, teatrul absurdului. Stanislavski e doar un reper pentru brechtianism. Mihalkov, cu toată poezia ticăloșiei și sentimentalismului, e abolit. Andrei Șerban impune o lectură personală, lucidă, adusă sever și auster în contemporaneitate, călăuzindu-și cu har interpreții și impunându-se prin ei.

Maia Morgenstern este fabuloasă. Cu frumusețea ei clasică, atletică, statuară, animată de demonul uluitor al metamorfozei, ea e în același timp

impunătoare, patetică, ridicolă, de o feminitate ardentă, devoratoare, necruțătoare, având toate înzestrările pentru a domina și a supune, în ciuda vulnerabilității și fobiei crepusculului. Arkadina întruchipată de ea – păstrând proporțiile și registrul – are aceeași feminitate stihinică, căpcăună, infanticidă, ca *Medeea* din *Trilogia greacă*. Diferă doar ceremonialul sacrificial, prin care își jertfește copilul – necruțarea, cruzimea sunt la fel de egocentrice. Scala comică, parodică, ridicolă, grotescă în care e proiectată eroina nu impietează deloc asupra măreției arhetipale. Și acesta este excepționalul merit al lui Șerban. El izbutește paradoxala performanță de a dezvălui măreția nimicniciei, factura umanității rătăcite și golite. Croiul e sublim, substanța găunoasă, dar izvorăsc din arhetip și din aceeași plămadă a feminității creatoare și distrugătoare totodată. Chiar când e cabotină.

Departe de a fi grosolan sau înțepenit, tiparul are o uimitoare plasticitate și elasticitate, de care Maia Morgenstern dispune cu lipsa de măsură a uriașelor sale disponibilități. Întâlnirea cu Șerban, la înălțimea cuvenită uimitoarei ei înzestrări, i-a dat acea înstrunire, care păstrează tensiunea revelațiilor la cotele maxime, concentrarea percutantă care frapează, încarcă și descarcă, la un voltaj maxim.

De la apariția în scenă – zgomotoasă, cabotină și ostentativă, cu comentariile deplasate cu care boicotează spectacolul lui Kostea, sabotând spontan „concurența", socotind orice manifestare, chiar diletantă, primejdioasă pentru divismul ei, pentru statutul de vedetă – *Arkadina* Maiei Morgenstern e dominantă, copleșitor comică în adevărul ei. Totul sau aproape totul e simulacru în atitudinile Arkadinei, totul e demonstrație histrionică. Dar personajul Maiei Morgenstern este *adevărat* în toate imposturile lui. Reprezintă pe deplin eternul feminin, expansiv, invadant. Erotismul jucat e consistent și autentic, în inautenticitatea aparentă. Maia Morgenstern întoarce pe toate fețele adevărul omenesc cu o incredibilă

îndemânare și amplitudine. Ca un prestidigitator redutabil care se dematerializează și se rematerializează instantaneu cu o simplă manevră magică. Sunt excepționale manifestările de tandrețe și luxură în public (nevoia de spectatori ține de histrionismul structural al eroinei). Dar și acelea ale geloziei, concurenței, rivalității cu Nina, ale crispării, fricii de bătrânețe. Juxtapunerile comicului și ridicolului, ale adevărului cu jocul, trecerile bruște funcționează intempestiv. Arzătoare ca regina de la Elsinore și, tot ca ea, aflată la apogeul feminității amenințate de crepuscul, Arkadina e agățată de Trigorin, pe care îl țintuiește și îl priponește, dezvoltând o întreagă rețea de fire de păianjen și de zvârcoliri spasmodice. Toate componentele actriței sunt puse în operă. Nici o clipă teatrul și teatralul n-o părăsesc. Identificată cu eroina ei, Maia Morgenstern, actrița, își face intrarea emfatic, mizând pe efecte, declamând din *Hamlet,* iar Kostea îi dă replica, prestând deîndată rolul nefericitului prinț. Și tot ca acolo, înlănțuiți fiecare într-o patimă nefastă, se vor hărțui și se vor sfâșia cu nebănuite urmări, legați de aceeași gelozie conștientă și inconștientă, carnală și spirituală. De aceeași blestemată legătură de sânge care le dă (?) drepturi nelimitate unul asupra altuia și, mai cu seamă, pretenții și solicitări deșănțate. El pretinzându-i o imposibilă exclusivitate a iubirii materne și a purității, dezvoltând o prelungită și maladivă dependență filială, o veche frustrare, cu origini în copilăria timpurie, cu toate manifestările unui complex oedipian. Ea, derobându-se mereu, agasată de insistențe, dorind să respire într-o autonomie a ființei senzuale, care-și caută împlinirea într-o relație erotică, pe care o consumă cu disperare. Actrița declamă, pozează, cântă, „se dă peste cap" (la figurat și la propriu: face roata țiganului în scenă!), demonstrând toată paleta uluitoarei ei măiestrii, atentă să focalizeze neîncetat interesul. Nu vrea să lase nicio clipă scena în stăpânirea altcuiva. Dar toată această cursă a

întâietății, Maia Morgenstern o susține cu dezlănțuit umor, punând-o în pagină cu savuroasă ironie, autoironie, simț parodic, zeflemist, neocolind, cu bună știință, riscurile penibilului, excesului, grotescului.

În același rol, Mariana Presecan aduce o Arkadină viperină, cochetă, cu reacții de viespe și capricii previzibile. Mai rezervată și mai lineară, bună profesionistă, nu ocolește comicul, dar îi dă un contur mai puțin exploziv.

Trigorin – Adrian Matioc (care evoluează în ambele distribuții) a mizat mai cu seamă pe inautenticitatea omenească a eroului, pe irespirabila sa cursă de a surprinde viața, de a-i exploata factologia și a șterge granițele realului. Abil făuritor de povești, mânuitor de poncife și stereotipii la modă, scriitorul apare mai puțin ca personaj enigmatic, cât ca un sârguincios copiator, un scrib al cazuisticii, al existenței neînsemnate, observator neostoit, sufocat de lipsa de spor și de lipsa de repaos. Bietul „creator", care nu mai e deloc creator, se risipește în banalități, pe care lipește semnificații parabolice, demult răsuflate. Ceea ce nu-l împiedică deloc să-și savureze succesul monden, mai mult sau mai puțin notoriu. Oricum, suficient de mare, spre a-i da o aură de atracție irezistibilă în ochii micilor provinciale bovarice. În tandem cu Doctorul, al cărui rival în atenția femeilor este, Trigorin are faima artistului și a celui de departe.

În cuplu cu Arkadina, se potrivesc perfect, cei doi artiști care nu depășesc media, dar a căror carieră le-a conferit, prin șansă sau poate prin perseverență, un loc în lume. Se potrivesc în cabotinismul lor, ca și în statutul lor, dincolo de care îi leagă o sumedenie de trăiri și interese comune, o doză de cinism și de afecțiune reală. Se prețuiesc pentru că vorbesc aceeași limbă și simt în același fel. S-au instalat într-o relație senzuală, cu habitudini și trădări, de mult consumate, oricând iertate, adesea reeditate, posibil de traversat, căci se cunosc și se tolerează prea bine.

Adrian Matioc punctează vioi balansul lui Trigorin între hărnicie și impostură, între șansă și poză și profitul mărunt și superficial al unui donjuan de duzină. O distruge pe Nina, fără a avea vreun interes aparte pentru ea, sedus de insistențele fetei, care-i scaldă enorma vanitate. Îl lasă indiferent eșecul ei, moartea copilului și-o părăsește fără scrupule.

La antipod, comportamentul lui Treplev e impulsiv, haotic, autodistructiv, pentru că e marcat de o imaturitate gravă, de o instabilitate adolescentină, care-l plasează cu cel puțin un deceniu în urma vârstei. Impulsivitatea, excesul, stările extreme îl fac imposibil, de nesuportat pentru mama lui, fiindcă, veșnic agitat și extrem de posesiv, *ei* vrea să-i atragă și să-i rețină atenția prin fapte grozave. Pentru el, Mama reprezintă centrul lumii și simbolizează Lumea însăși. *Pe ea* vrea s-o rețină, s-o impresioneze, s-o cucerească, s-o învingă. Luptă haotic cu ea ca să-și dea sens, ca să-și demonstreze că există, când ea are cu totul alte preocupări, alte interese, alți poli de atracție. În fond, la douăzeci și cinci de ani, ar trebui să fie personalitatea definită și autonomă, fără a mai avea această dependență ombilicală, care-l face greu de dus și greu de suportat. A abandonat facultatea, s-a retras la moșie și, în acest mic univers neîncăpător, vrea să cucerească nu numai poziția filială, dar și marile dimensiuni, recunoașterea universală. Kostea are dreptatea lui, revendicările lui sunt legitime, a fost traumatizat de mic de indiferența maternă. Nebăgat în seamă, uitat, lipsit de afecțiune, s-a luptat mereu cu această ingratitudine și a rămas pe vecie fosilizat ca prunc. De aici se trage, poate, imaturitatea lui afectivă și socială, neîncrederea în sine și incapacitatea de a găsi căile și mijloacele juste de afirmare și înscriere în lume. Mama are o vinovăție esențială în ceea ce îl privește, iar consecințele ei vor merge până la capăt, până la dispariția lui fizică. Aceasta însă, în viziunea lui

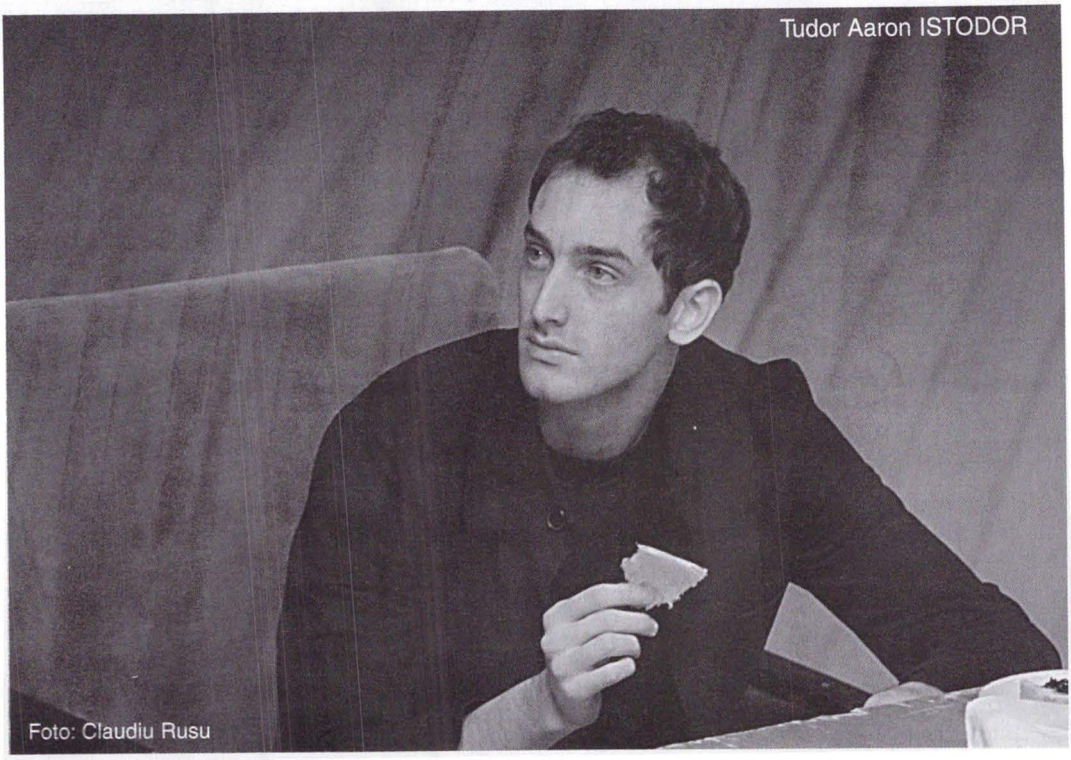
Diana FUFEZAN

Foto: Claudiu Rusu

Andrei Şerban, apare mai degrabă ca un gest de revoltă haotică a eroului, de agresivitate întoarsă dinspre ceilalţi spre sine. Un mod de a atrage atenţia şi a lovi năprasnic. Ca orice individ cu porniri suicidare, familiarizat obsesiv cu ideea morţii, Kostea se simte exclus, dar recurge la suicid într-un moment în care ar putea să nu-l comită. Publicase deja, chiar dacă mama lui nu se osteneşte să-l citească, făcând un prim pas spre oarecare recunoaştere. Maşa îl adoră, Nina, părăsită de Trigorin îi arată prietenie. Lucrurile s-au aşezat pe un relativ făgaş, sunt în curs de a se dezvolta pe o cale care ar putea fi, oricum, chiar favorabilă. Şi totuşi, Kostea se sinucide. Departe de a miza sentimental pe sinuciderea lui, Andrei Şerban, prin interpreţii săi: Adrian Neacşu (tensionat şi impulsiv) şi Tudor Aaron Istodor (bizuindu-se mai mult pe oscilaţie şi derută), o înfăţişează mai întâi ca un act ratat (cum e şi în piesă), apoi ca pe unul derizoriu care impresionează, fără a i se acorda însă gravitatea reală. E uimitor (şi în text!) că, imediat ce e constatată, ea e trecută sub tăcere, pentru a o menaja pe atât de egocentrica Arkadina. Dar, profund semnificativ, mama – absorbită în jocul de cărţi – nu trebuie tulburată neprevenit, acest incident ar putea-o perturba şi destabiliza. Trebuie luată cu binişorul. În acest moment, se încheie spectacolul. De altfel, defunctul Kostea anunţă finalul cu celebra replică „*Spectacolul începe*“, prin care regizorul marchează circularitatea structurii cehoviene, ciclicitatea şi perenitatea conflictului, demonstrată consecvent de punerea în scenă.

Cine este Pescăruşul? Nina Zarecinaia? Kostea? Care dintre ei? Toţi? În fond, fiecare e pentru ceilalţi o victimă gratuită.

Evident, Andrei Şerban nu ia de bună distribuirea exclusivă a Ninei în acest rol. Povestea e relatată (şi trăită), în acest sens, doar de Trigorin, din imensul său narcisism şi din incapacitatea debarasării de clişee. Şi de Nina însăşi, care o ia de



bună, își asumă rolul, pentru a-și putea plânge de milă și a-și alimenta masochist durerea. Această primă „plasare" în abis e doar o primă perspectivă particulară, de la început pusă de regie sub semnul întrebării. Actul gratuit al sacrificării este propriu tuturor personajelor, dispuse oricând să-și jertfească semenii, fără vreun scop anume sau pentru unul derizoriu, nechibzuința ținând de uriașul lor egoism. Vor să-și netezească sau să-și elibereze calea. Toți eroii sunt dornici de libertate și înrobiți, în același timp, și luptă neîncetat să se debaraseze, chiar și când bat pasul pe loc sau când evaziunile lor sunt minime sau temporare. Prizonieri și veleitari, se zbat și se lovesc, izbind la întâmplare, fără milă. Loviți de unii, dau în alții, fără să învețe nimic din propria lor suferință și neavând pic de îngăduință pentru semeni.

Pescărușul ucis este Kostea Treplev, sacrificat fără sens de mama lui. Iritată de veleitățile creatoare ale fiului ei și resimțind, mai mult sau mai puțin obscur, contestarea lui (proprie, de altfel, procesului de emancipare specific vârstei, în care dependența e dublată și sabotată de nevoia de afirmare a propriei personalități și, negreșit, a altor valori), simțindu-se neîncetat provocată și negată, Arkadina îi ripostează cu iritare și cu o lipsă de tact violentă, alimentată exploziv de vanitatea ei. Deprinsă să fie întruna la rampă, orice gest de afirmare al lui Kostea, care o mai „lansează" și pe Nina, pe deasupra (!) i se pare o insolență și o insultă personală. Kostea Treplev e cu adevărat insuportabil. Nu numai pentru că-i amintește de cei douăzeci și cinci de ani ai săi, ci și pentru că se comportă ca și când nu i-ar avea. Spectacolul este un examen cât se poate de lucid al tinereții tocmai ieșite din adolescență, în coliziune cu autoritatea matură, examinând conflictul generațiilor (și în artă). De altfel, toate personajele par de o imaturitate afectivă simptomatică și, poate, simbolică.

Într-o viziune lipsită de iluzii, poate chiar sceptică, dar profund actuală, în Nina nu mai e proiectat destinul fetei cuminți, seduse și abandonate (acesta e doar un clișeu al literaturii vetuste), ci un întreg adevăr complex al devenirii personalității feminine. Nina este Arkadina la o altă vârstă, trecută drastic prin botezul de foc al experienței afective și profesionale. O mică veleitară, care și-a dorit o carieră de actriță mare și care a început prin a se crede talentată și irezistibilă. A depășit vârsta Lolitelor, dar numai prin ani, nu și prin dezvoltarea interioară. Îndrăgostită la început de Kostea (cel puțin așa crede ea), nu ezită să-l trădeze, cochetând cu toți bărbații. Îi contestă talentul, deși pentru ea este un prilej de a se face cunoscută. Joacă cu toată dăruirea diletantă în spectacolul de pe lac, învecinându-se cu pescărușii și întruchipând cu foc, tautologic, piesa cosmică și modernistă a lui Treplev. Ea are mare credință când joacă, dar nu în ceea ce spune, ci în ceea ce este ea, în înzestrarea ei, în prilejul de a se exhiba. Nu se sfiește să-i spună lui Treplev că n-are încredere în valoarea piesei, nici în talentul lui, pândind momentul să găsească un alt autor, altă ocazie, altă șansă. Trigorin i se pare tocmai potrivit pentru acest rol și nu ezită să se lipească de el, cu insistență, să-i iasă în cale, să se pună în valoare, să-l provoace și să-l ispitească. Încearcă mereu să-l seducă și se exersează seducându-i și pe ceilalți. Obsedată să se lanseze, o pândește pe Arkadina și urmărește să-i fure meseria. Îi imită pe furiș trucurile, atitudinile, cabotinismele (sursă de un comic gâlgâitor, bine strunit în situație, fără excese, suspansul și gesturile întrerupte stârnind din belșug râsul).

O descoperire savuroasă a spectacolului a fost *Nina* Cristinei Flutur, cu figura ei de vulpiță, în care freamătă hormonii și vitalitatea, cu carnația rumenă, plesnind de tinerețe. E perfect dezirabilă, pregătită și pripită să se lanseze în viață. Conștientă de farmecul ei, convingându-se, în succese de diverse calibre, de faptul că e ispititoare și interpretând lucrurile ca semn al irezistibilității farmecului ei, Nina se aruncă intempestiv în valurile spumegătoare ale existenței. Departe de a fi o victimă pasivă, sedusă de circumstanțe și de eroi îndoielnici, eroina e factor activ, cu vădite semne de parvenire. Își construiește singură destinul, riscând. Se năpustește năvalnic, după dimensiunile pe care e croită ea și sunt trasate împrejurările, și persevereză tocmai pentru că s-a înscris pe orbita reală, s-a confruntat cu datele existenței proprii, le cunoaște și le acceptă, chiar dacă nu corespund nici pe departe veleităților ei inițiale. Nimic din tragicul decăderii nu mai stăruie asupra întâmplărilor și eroilor. Destinul este acela previzibil, izvorând din adâncurile nu tocmai adânci ale ființei lor. Și chiar de aceea, absorb și reprezintă umanitatea de azi, câștigând astfel interesul.

Andreea Bibiri a ales varianta mai subtilă, a ființei fragile, clorotice, inteligente, sensibile, mai puțin agresivă în manifestări, dar la fel de stăruitoare, de neastâmpărată, de ambiguă. Ea nu se proțăpește în calea admiratorilor: se prelinge, se furișează, se dezlănțuie neașteptat. Îmbinând, la fel, candoarea și promisiunea (sau realitatea) erotică. Aceeași senzualitate difuză și irepresibilă o mână să se arunce în necunoscut, convinsă că se pune la adăpostul lui Trigorin, asigurându-și astfel protecția necesară. Marota garanției maritale funcționează translată, poate, de aceea a unei legături durabile și profitabile, care se va dovedi, însă, iluzorie.

În treacăt, Nina îl ispitește pe celălalt donjuan al piesei, pe doctorul Dorn, seducătorul *en titre*, cu notorietate în zonă. Aflat la altă vârstă decât Trigorin, cam dezabuzat și cinic, dar mai de-al casei, mai accesibil și mai uzat, doctorul e un expert în materie erotică și un faimos cuceritor, cu aventuri nenumărate, contabilizate scrupulos de cronica locului. Dacă Trigorin e un scriitor învăluit de mister, pentru care femeile nutresc o fascinație izvorâtă din admirație necondiționată, considerându-l o prețioasă țintă de cucerit, mai cu seamă că e în

puterea vârstei şi dezirabil (dovadă şi iubirea Arkadinei), doctorul e şi el un expert curtenitor, căruia Nina îi oferă flori, călcând-o pe nervi, cu bună ştiinţă, pe Polina, despre care toată lumea ştie că îi e amantă. Dă chiar naştere intenţionat unei crize de gelozie între vechii amanţi, pe care o savurează cu prea puţină candoare. Spionează nevăzută dezlănţuirea mai vârstnicei femei, după cum o provoacă şi o irită neîncetat pe Arkadina, cochetând cu Trigorin, pe care îl asaltează tenace. Îi iese în cale în nenumărate rânduri, abordându-l, măgulindu-l, ispitindu-l, simulând o experienţă erotică pe care n-o are, dar neîncetând să se arate accesibilă. Un comportament adolescentin care astăzi este făţiş şi curent, chiar agresiv, dar care, cu siguranţă, în toate epocile a avut codul său comportamental, punând la îndoială inocenţa, sau, oricum, dezvăluind-o într-o mixtură extrem de picantă cu riscul şi perversitatea feciorelnică. După experienţa legăturii cu Trigorin, o iniţiere banală şi decepţionantă, ca şi aceea mediocră în teatru, Nina, îndrăgostită şi dezamăgită, devine femeie şi actriţă, acceptând avansurile şi atenţiile negustorilor bădărani, bănoşi şi libidinoşi. Şi îşi continuă drumul în teatru.

În interpretarea lui Andrei Şerban şi a celor două actriţe, cu toate că e obsedată de rolul pescăruşului ucis (pe care, în joacă, fără a părea prea impresionată, şi-l asumă de la început, prinzându-şi o pană în păr), Nina e o Arkadină aflată la începutul carierei, trecută printr-o maternitate neizbutită, dar şi nedorită. Firește, traumele prin care a trecut au lăsat urme (pentru că nu se poate altfel), dar nu din cauza unei sensibilităţi excesive (din contră, ea pare uşor deficientă la acest capitol), ci din cauza veşnicei şi (deocamdată) continuu înfrântei confruntări între aspiraţie şi împlinire, între ideal şi real, între vis şi viaţă. În rest, tenacitatea şi suportabilitatea, abilitatea şi acceptarea compromisului o vor scoate cu certitudine la liman. A murit doar pescăruşul, *iluzia*, făptura fizică a rămas. Nina mimează toate aparenţele pescăruşului, cu disperare, cu furie, cu revoltă, deplângându-şi în felul acesta relaţia eşuată cu Trigorin şi rolul în care a distribuit-o el. Dar numai Kostea moare, stupid, gratuit. El, care a omorât pescăruşul, se suprimă. Se poate spune (şi s-a spus) că a murit un suflet pur, care n-a suportat urâciunea lumii. A murit însă pur şi simplu, stupid şi inutil, afirmă spectacolul lui Andrei Şerban, pentru că nu s-a suportat, nesuportându-şi insuficienţele, neîmplinirea. Nefăcând pact cu mediocritatea, nici măcar pentru a vedea dacă n-o poate cumva învinge. A murit din lipsă de vitalitate şi poate din violenţă deturnată sau prost folosită, ratată. O lipsă de iluzii, o luciditate incomodă marchează sistematic spectacolul, conferindu-i o multitudine de motivaţii noi, extrem contemporane. Relativismul şi dezabuzarea au extirpat sentimentalismul, dar dezvăluie fondul de conflicte, relaţii, idei, adevăr omenesc, deplin valabil azi.

Excelent este, în *doctorul Dorn*, Cornel Răileanu. Aflat la azimutul talentului său, inteligent, flexibil, îmbinând excelent forţa şi subţirimea, definirea interioară globală, cu gustul nuanţei, ironia subţire şi burlescul, actorul are un farmec şi o distincţie rare. La el, dozajul e surprinzător, prin acrobaţia fină pe interpretarea situaţiei în care punctează exact, cu gesturi abia perceptibile, umorul şi cunoaşterea profesionistului. Spectator al vieţii, Dorn al său se complace de minune şi în vârsta actuală, deloc defavorizat de ani şi de experienţă, doar mai înţelept. Ajutat de natură, se ţine bine, nu se iroseşte în excese, îşi degustă amintirile, dar şi prezentul, îngăduindu-şi leneş să prizeze femeile în orice tip de relaţie, trecută sau posibilă, platonică sau fizică. Nu se plânge deloc, acest Casanova n-a trecut la reformă, e viguros ca vegetaţia de stepă. Ostoieşte senzualitatea dezlănţuită a ultimei (?) metrese, „arzoaica" Polina, priponită lângă mitocanul ei soţ, şi „îi închide gura", la propriu, cu un sărut nu tocmai pasional, dar tocmai oportun, ca să-i potolească isteriile (scena e memorabilă). E o boală

generală. De bovarism suferă şi Polina ca şi celelalte femei. Fuge după Dorn, în timp ce el îi dă târcoale Arkadinei, care îl mângâie din când în când, cam deşucheat („discreţia" şi „surpriza" plăcută a doctorului sunt excelent jucate gestual). După cum trage rafinate senzaţii din avansurile Ninei şi priveşte liber, detaşat, amuzat, fără atenţia obsesivă, profesională a scriitorului, toate femeile, toate întâmplările, toate dezvăluirile. Polina vrea să-l ia de bărbat, să fugă cu el în lume, ceea ce doctorul se pricepe de minune să dezamorseze şi să eschiveze de fiecare dată. Doar toată muierimea din împrejurimi şi, desigur, toate pacientele seduse şi apucate l-au presat dintotdeauna. Şi cine ştie câte asemenea situaţii extreme a tratat cu abilitate îndelung exersată. Există un farmec al dezabuzării şi al hedonismului cu măsură, care face din acest *martor* al dramelor un personaj seducător şi vital, în întruchiparea lui Cornel Răileanu, versiunea virilă a eşuatului Sorin, veşnicul *unchi* cehovian.

Mai puţin complex şi, poate, prea tânăr, prea robust, prea direct e eroul în versiunea lui Doru Presecan. Personajul, deşi corect surprins, pierde din aura lui reflexivă.

Excepţională este evoluţia lui Marian Râlea. Actorul începe să se instaleze în maturitatea creatoare, cu o complexitate a abordării şi a viziunii, binevenit exersate în ultima vreme, în colaborarea cu diferiţi regizori de marcă şi confruntat cu o diversitate de partituri, care îi desăvârşesc potenţialul actoricesc. În rolul lui Sorin, se cufundă în bătrâneţe cu tihnită voluptate – piesa e un poem sau o epopee a vârstelor, în raport cu aspiraţiile şi ratarea, surprinzând ipostazierile pe acest traseu al trecerii. Exprimă desfăşurat neputinţele, limitările, oscilaţiile, bolile, frica de moarte. Se agaţă de viaţă, bălăbănindu-se şi poticnindu-se, îmbătrânind accelerat, cu fiecare apariţie. Regretul neîmplinirilor, nevoia de afecţiune şi de compasiune, tentativele de evaziune, capriciile, sunt pline de umor şi tragic. Marele ratat, din raţiuni minore, al pieselor cehoviene (abonat din start, prin devitalizare sau prin eroare la acest rol) apare astfel la diverse vârste, căci şi Kostea, postat în alternativă, ar putea ajunge la acest capăt de drum, dacă n-ar ceda tentaţiei de a se autodistruge. Marian Râlea investeşte în rol o putere de întrupare şi iradiere ieşite din comun. De la neputinţă la decrepitudine şi destrămare, bătrânul Sorin parcurge rapid etapele, îndrăgostit discret şi delicat de Nina („rivalul" ideal al nepotului său), gravitând, cucerit şi el, în jurul farmecului ei. Simţitor şi timid, reeditează tardiv şi estompat inofensiva lui idilă, după modelul probabil al tuturor iubirilor sale. N-a sacrificat vreodată pe altcineva decât pe sine, iar sentimentul ratării e poate mai distrugător decât toate bolile lui. Îmbătrânit înainte de vreme, încearcă să atragă atenţia asupra lui, uneori simulând răul, alteori căzându-i victimă, fără să fie băgat în seamă. Oricum, încercând disperat să-şi salveze şi să-şi prelungească viaţa, în timp ce doctorul îl tratează cu nemărginit cinism, enervat de obsesiva lui grijă de sine – şi, poate, obosit de neputinţă. Mai estompat este Gelu Potzolli, interpretul sibian, care parcă se teme de simptomele vârstei, păstrând aparenţele unei bătrâneţi mai line.

În acest spectacol, care e un concentrat cehovian, părând să condenseze în eroi substanţa rolurilor care revin la Cehov, se confruntă arta şi viaţa, histrionismul şi pragmatismul. În conflictul mediilor, administratorul Şamraev pare să cumuleze toţi parveniţii cehovieni, viguroşi, răzbătători, fără scrupule. Aduce mult cu Lopahin din *Livada de vişini*, dar este, poate, mai grobian.

Eroul lui Dan Glasu preia comanda, devenind autoritatea de temut a micii înjghebări de la fermă, dispunând în voie, chiar în văzul lor, cu putere absolută, de toţi şi de toate. Exploziv, mârlan, dându-se în stambă de câte ori are prilejul, nu-i iartă pe aceşti trântori cu veleităţi de mari artişti, pătruns de conştiinţa inutilităţii lor funciare şi de lipsa lor de valoare. De câte ori se iveşte ocazia, acest

încornorat pragmatic, așezat confortabil în rânduiala economică și înavuțindu-se pe furiș pe seama inconștienței și incompetenței stăpânilor, le aruncă în față îngroșat, cu intenție, preferința sa pentru alți artiști scenici și memorabilele lor isprăvi artistice – din alte vremi și – oho!, de alte calibre. Dar și aceștia pălesc, anulați de registrul uluitor al unui genial și obscur cântăreț bisericesc, al cărui bas depășește tot ce se poate imagina în materie vocală. Geniul e în popor, nu în farafastâcuri și în simulanți!

Primitiv, nesimțit și satisfăcut de sine, e departe de a-și mulțumi nevasta, pur și simplu agresată nu de violența lui (o tratează cu grosolană gingășie), ci de bădărănia lui, care o face de râs în lume și o tratează ca pe o proprietate. Relația este excelent pusă în evidență, mai cu seamă de jocul lui Dan Glasu, alături de Cristina Stoleriu și Florentina Țilea. *Polina* e concepută ca dublul parodic al fiicei sale Maşa, la altă etate. Prin manifestările isterice ale pasiunii și prin domolirile de natură senzuală, se înrudește cu Arkadina – de care o apropie, poate, și vârsta. Patima ei pentru doctor (din păcate, evidentă numai în prima parte a spectacolului) a trecut oarecum neobservată în partea a doua. Sugerarea unei posibile învestiri totale în rolul de bunică și de mamă a fost dezvoltată prea puțin. În scenele pasionale însă, când îl asaltează pur și simplu pe doctor, Cristina Stoleriu dezvăluie resurse comice și dramatice (Florentina Țilea, din a doua distribuție, este, din păcate, mai exterioară).

În *Maşa*, Ofelia Popii își trăiește personajul excesiv, până la spargerea făpturii. E dezlănțuită în zbaterea ei, în patima pentru Treplev, care o ignoră, în fixațiile ei. Goana ei efectivă după Kostea, care, îndrăgostit de Nina, aceasta, la rândul ei, obsedată de Trigorin, care își iubește propria persoană și, oarecum, pe Arkadina, care se agață de Trigorin, care... reface lanțul slăbiciunilor din comediile shakespeariene și, mai cu seamă, din *Visul unei nopți de vară –*, ceea ce regia configurează subtil. Desconsiderată și ignorată, profund nefericită, ea se lasă potopită de tortura iubirii, înecându-se în alcool și în droguri și sfârșind prin a se arunca în brațele căsătoriei, sperând salvarea prin mijloace exterioare. Actrița a izbutit să convingă prin această zbatere autodistrugătoare și pătimașă, și ea victimă gratuită (pescăruș) a iubirii necondiționate pentru o ființă pe care o consideră superioară prin tot ceea ce este și prin clasa căreia îi aparține. Ea îl înconjoară pe Kostea de toată poezia spre care el aspiră și îl împăunează cu toate calitățile pe care el și le dorește. Dar toată această adorație, care l-ar fi putut salva confruntându-l, îl lasă indiferent, ba chiar îl scoate din sărite pe Kostea. Consolările ei toxice o lipsesc de poezia și atractivitatea pe care, poate, le-ar avea, dacă ar reuși să fie mai puțin manifestă, mai vicleană și mai puțin insistentă. Raluca Iani a mizat mai mult pe reprezentarea personajului decât pe trăirea lui, fiind mai puțin susținută în ieșirile și în fixațiile eroinei.

În interpretarea învățătorului Medvedenko, Viorel Rață, respectiv, Pali Vecsei, au izbutit mai cu seamă sugerarea platitudinii, a lipsei de poezie, a obsesiilor materiale și a alergării sterile, ce îl fac complet neinteresant pe erou pentru aceea care îl va lua de bărbat. Agitația lui, solicitudinea inutilă, încercările de a-și aduce la ordine nevasta nu fac decât și mai vană existența lui.

Excelent gândit și pus în viață, spectacolul lui Andrei Șerban vădește acel adevăr artistic incontestabil și percutant, care a animat și *Trilogia antică* și cele mai bune spectacole ale sale. Îl regăsim pe regizor în cea mai vie formă, la fel de inspirat, de constructiv, creator de actori, de teatru bun, de evenimente scenice. O prezență însemnată pentru viața teatrală românească. A realizat un spectacol cu tăietură majoră, fermă, de mare valoare, tocmai potrivit să lanseze o capitală culturală europeană.

Maia MORGENSTERN

Oana BORȘ

Reconstituiri emoționale

Pescărușul lui Andrei Șerban este cel mai emoționant spectacol pe care l-am văzut în ultimul timp. Mă refer la acea emoție care depășește orice criteriu estetic, care te cuprinde pentru că, pe scenă, un adevăr uman a atins deplinătatea.

Există în el o *complexitate*, tot așa cum există o anume *simplitate*, pentru că regizorul și-a propus să descopere oameni. În toată frumusețea sau urâțenia pe care o pot cuprinde.

În întâlnirea de lucru a lui Andrei Șerban cu Brook, descoperirea ceiluilat însemna „abandonarea ideii de control și plonjarea în experiență". Asta pare că face Șerban, aici, cu personajele sale. Le așază într-un cerc imaginar, le lasă să se descopere pe ele însele și să-i descopere pe ceilalți. Nu-i înghesuie într-un univers prestabilit, apriori simbolic, ci-l construiește cu ei. Direct și tranșant ca linie, dar fin, plin de nuanțe și profunde introspecții. Și foarte luminos.

Este o experiență și a noastră, a spectatorilor, o experiență comună energetică: așezați în jurul personajelor, privindu-i pe actori în ochi, devenim parte a întregului fără putință de distanțare; lumea se scurge printre noi și trebuie să nu uităm să ne simțim propriul puls.

Făcut pe un text tradus de Mașa Dinescu, cu trupa teatrului-gazdă (Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu), dar și cu invitați, în anumite roluri cu distribuție dublă sau triplă, spectacolul prinde vieți diferite.

Am asistat la reprezentația de debut, în care toți actorii și-au jucat părți din rol. Un exercițiu fascinant al nuanțelor multiple, dar și al respirației comune.

Și-am asistat la un spectacol, pur și simplu. Cu timpul său propriu. Pe acesta mi-am propus să-l reconstitui din bucățile emoțiilor mele.

Spațiul

O încăpere cu patru intrări/uși. Podea de lemn, câteva elemente de mobilier care se schimbă de la un act la altul. Pereți albi, ce lasă să treacă lumina prin ei, astfel încât spațiul de joc se continuă, prin umbre, dincolo de scena propriu-zisă. Dar nu ca o zonă auxiliară sau complementară. Nu ca spațiu în care acțiunile sunt paralele cu cea principală – așa cum era zgomotul din culisele *Livezii...* lui Vlad Mugur, ce dădea impresia unei case pline, sau umbrele din fundal, în *Livada...* lui Goga, de exemplu. Ci ca un loc al acțiunilor anticipative sau continuatoare, privite în negativ.

O încăpere – spațiu cald cromatic. Fundalurile, ce aduc culoare (pictate de Marielle Bancou), marchează cele patru acte. Simbolistica lor redă prin nuanță sinusoida acțiunii și, de ce nu, patru timpi ai unei zile, de la răsărit la înnoptare.

O cortină albă, a teatrului în teatru, taie încăperea, în actul I, dar și în actul IV. Aici, cortina, „ca despărțire-legătură a două spații opuse și convertibile...", cum o numea George Banu, cortina dintre actor și public, dintre viață și moarte. Ea acoperă-dezvăluie recitalul din viață al Ninei, în actul I, și recitalul în moarte al lui Treplev, din actul IV.

Costumul este și el, la rândul lui, semnificant. De la bejul plin de optimism al primului act la griul celui de-al patrulea, când lumea se prăfuiește prin propria neîmplinire. Zonă cromatică ruptă de pete de culoare, roșul puternic al rochiei Arkadinei – purtată în cel mai tensionat moment al ei – sau negrul aparițiilor lui Treplev și a Mașei.

Arkadina

Demonii talentului unor mari actori sunt uneori greu de prins într-o formă, dar dacă se întâmplă, poți spune că grația se poate pogorî pe scenă. Nu am mai văzut-o pe Maia Morgenstern demult. Dar am văzut-o aici, în întâlnirea cu Andrei Șerban.

Prezența ei umple spațiul. Există o energie care o însoțește. Există o forță a personajului său.

Arkadina ei are clasă, are feminitate, senzualitate, este frivolă, dificilă, este puternică... Dar, mai ales, personajul ei *știe*. Nimic din ceea ce se întâmplă în jur nu trece întâmplător pe lângă ea. Are inteligența-intuitivă a femeii care simte lucrurile și le manevrează, anticipând ades, astfel încât acestea ajung să capete parcursul dorit.

Nu ascultă piesa de teatru a lui Kostea și a Ninei. Îi determină și pe ceilalți să nu o facă. Dar nu pentru că n-o interesează teatrul scris de fiul ei, ci pentru că acolo, și pretutindeni, ea este centrul. Este o poziție pentru care are date, dar și pe care și-a creat-o. Cu eleganță, însă. Căci a avea succes la Harkov și a vorbi despre asta cu convingere și patos, ca și când ar fi vorba de cel mai mare succes la Moscova, denotă o filosofie de viață. Asta este iluzia vieții ei și pe asta o cultivă asumat.

Arkadina își construiește și manipulează și iluzia iubirii. Știe exact ce se întâmplă cu Nina, știe exact ce se întâmplă cu Trigorin. Lasă lucrurile să curgă, urmărind din umbră, până când simte că apare pericolul. Abia atunci acționează. Îl face pe Trigorin să renunțe de a pleca la Moscova, demonstrând încă o dată, că ea conduce jocul, ca apoi, într-un gest elegant, să îi facă un cadou: vor rămâne.

Există, însă, un moment de vulnerabilitate, în care își descoperă și fața ascunsă. Într-o scenă de adâncă tandrețe și sensibilitate, aceea în care îl pansează pe Kostea, în tăcerea gestului lasă să se vadă profunda tristețe a legăturii ratate, cea dintre mamă și fiu. A ales un alt drum, în care își sacrifică fiul, în care își sacrifică iubirea de mamă, dar trauma acestei renunțări e înghesuită, undeva, în străfunduri.

Ce obține oare Arkadina în iluzia vieții ei? Se spune că atunci când pierzi la cărți, câștigi în iubire. Și invers. În jocul final, repetat, Arkadina este o câștigătoare. În spatele ei, dincolo de perdeaua-graniță înspre altă lume, fiul ei moare, umbra lui dominând întunericul ce se lasă pe scenă.

Trigorin

Pentru Andrei Șerban, Trigorin este exponentul omului slab, fără personalitate. Nu are personalitate nici în interes (în comoditatea vieții trăite cu Arkadina), nici în iubire (în relația cu Nina). Lucrurile i se întâmplă, iar el nu li se împotrivește. În această masă de neputință, iese la lumină incapacitatea de sensibilitate în viață a artistului, natură sensibilă, de fapt, preocupat doar de opera lui, căreia, de altfel, i se abandonează și căreia îi subordonează orice trăire. Căci, altfel cum să înțelegi gestul lui Trigorin, care, în timpul unui episod tragic, moartea lui Kostea, în mijlocul forfotei generale, scoate carnețelul și notează? Pur și simplu!

Singurul moment în care pulsează este cel al apariției Ninei în preajma sa. Mai întâi uimit, apoi pătruns. Însă nevolnicia lui se va manifesta și-n dragoste. Îi va cere Arkadinei timid să mai rămână amândoi la moșie și renunță foarte ușor atunci când ea se împotrivește. Și, dacă nu și-ar fi lăsat intenționat carnetul de notițe pe masă, același carnet de notițe atât de important, ar fi plecat fără să-și ia rămas bun de la Nina. Și, poate, povestea ar fi fost alta. Oricum, printre acești îndrăgostiți de iluzii, Trigorin, văzut de Andrei Șerban, nu crede și nu le are, el doar le notează.

Adrian Matioc, impunător ca apariție, pare un pic timorat de rol. Se așază bine în spectacol, merge pe tiparele personajului gândit de regizor, dar nota luată este undeva prea jos.

Treplev

Cum îl vede Andrei Șerban pe Kostea Treplev? Un tânăr înverșunat, un rebel, un neînțeles. Și nu e departe de alte viziuni scenice. Ce iese însă la iveală, în spectacolul sibian, este tocmai mecanismul psihologic al acestui comportament, rădăcina lui generatoare. Lipsit de prezența constantă a mamei, având parte de afecțiunea ei pasageră și fluctuantă, Treplev capătă un comportament ambivalent. Tristețea infinită a scenei în care Arkadina îl pansează este edificatoare.

Reacția lui la lume trece de la o extremă la alta, de la totala disponibilitate la agresivitate. Până și în iubire este așa: dragostea față de Nina e un balans permanent de la tandrețe la scrâșnet. Viața lui întreagă e o luptă surdă cu sine, e o luptă surdă cu ceilalți, fie cu cei indiferenți, fie cu cei dragi. De aceea, are nevoie de confirmare, iar publicul îi devine martor la confesiune. Se uită în ochii partenerului-spectator, explicându-i de fiecare dată și căutând înțelegere.

În moarte se duce simplu, direct. Pasul spre altă lume este firesc. A avea iluzia absolutului și a înțelege că nu-l poți atinge e un moment critic. Chiar dacă scrierile sale încep să aibă succes, pentru el sunt sterpe; chiar dacă Nina eșuează în alte iubiri, pentru el e o iubire interzisă. Iar pentru Treplev nu există resemnare.

Acesta este Treplev al lui Andrei Șerban. Foarte vizibil conturat, tânărul Tudor Aaron Istodor are însă un parcurs inconstant. Uneori e Treplev, uneori personajul îi scapă printre degete, pentru a-l prinde din nou. A atinge adevărul personajului, adevărul scenic, e o chestiune de talent, dar și de exercițiu.

Nina Zarecinia

Nina intră pe fereastra deschisă, trece peste masa de scris și se aruncă în brațele lui Treplev, ca un pescăruș. Este actul IV.

De la frivolitatea unei fete de la țară la disperarea unei femei încercate de viață. Asta este Nina lui Andrei Șerban. Căci pentru regizor, spiritual, Nina nu face parte din lumea Arkadinei. Doar aspiră. Are în ea clocotul transformării dat de mirajul unei lumi altfel decât cea trăită, o lume „la vedere", o lume a succesului.

Și, totuși, care sunt atuurile ei? Tinerețea și prospețimea. Și francheța. Într-o lume hârșită, uzată. De aceea se vorbește atât despre Nina, de aceea este plăcută. Are toate armele unei femei tinere, și mai are lipsa de scrupule dată de dorința de depășire a condiției. Dar nu este agresivă, ci doar determinată în ceea ce face. Nu are simțul ridicolului, pentru că nu este atât de profundă ca să-l aibă, ci doar rușinea eșecului față de cei cărora vrea să demonstreze ceva. În spectacolul pregătit de Kostea a eșuat, dar trece mai departe cu îndrăzneală. Lumea o place, Kostea e îndrăgostit. Nu este copleșită de Arkadina, nu-i simte cinismul și ironia, și poate chiar să o înfrunte, mizând instinctiv pe unica sa armă: tinerețea. Cu un fel de inocență și de siguranță. Dar, mai ales, o imită. Îi imită gesturile, atitudinea, își schimbă modul de a se îmbrăca. Căci vrea să fie ca ea.

Din acest miraj face parte și Trigorin. O fascinează prin notorietate. Iar asta-i va amputa capacitatea de a discerne, în măsura în care o femeie poate să-și transforme fascinația în iubire. Despre această capcană, pe care viața i-o întinde Ninei, vorbește regizorul. Și în care ea cade, schimbându-și destinul.

Transformarea pe care i-o produce suferința, după timpul petrecut la Moscova, nu înseamnă decât maturizare în durere, în eliminarea tuturor iluziilor despre viață. Nina este acum pe altă treaptă, însă nu poate fi o Arkadina.

Trăiește în suferință cu voluptate, așa cum cu voluptate dorea să trăiască o altă viață. Tonul cu care îl acuză pe Treplev, în scena reîntoarcerii, că oamenii din scrierile lui nu erau vii, conține acuza supremă pe care i-o aduce destinului. De aceea nu a putut să-l iubească, căci nu a găsit în el gura de aer de care avea nevoie. Altfel, viața ei ar fi fost alta. S-ar fi putut salva. Disperarea și sarcasmul cu care își spune povestea, pe masa-scenă (imagine a derizoriului, față de scena de teatru din actul I), adună toată durerea unei femei care se pedepsește. Care se afundă conștientă în mocirla unei existențe lipsite de viață și iubire, o existență cenușie, așa cum este și apariția ei, o existență oarecare, așa cum este și prezența ei, cu aceeași determinare cu care își îndrepta inițial viața în alt sens. Inocența cu care stătea cu capul pe sacul în care zace un pescăruș mort, visând, a dispărut, așa cum a dispărut și speranța. Acum ea e pescărușul...

Nina întrupată de Andreea Bibiri este de o consistență până la cele mai mari adâncimi ale rolului. Nimic nu trece parcă fără a fi măcinat, gândit, și redat pe coarda cea mai fină. Stări și trăiri complexe, cu un simț al nuanțării fine și profunde. Un rol plin și cu maximă greutate, ce îți oferă, ție, simplu spectator, suprema bucurie de a fi la teatru.

Maşa

„Port doliul vieții mele" – spune Maşa – și cheia personajului pare a fi dată. Maşa suferă din iubire refuzată. Maşa suferă din iubire neîmplinită. Și, ca și alte eroine cehoviene, speră că se poate salva. Nu prin muncă, așa cum face Ania, în *Trei surori*, sau Sonia, în *Unchiul Vania*, ci prin căsnicie. Maşa are, însă, vocația absolutului în iubire. Este pandantul feminin al lui Treplev. Cele două apariții în negru, căci în negru îl îmbracă Andrei Şerban și pe Treplev, cei doi poli ai suferinței. O suferință care naște agresivitate față de lumea din jur, care conține voluptatea autodistrugerii, dar care ascunde infinita capacitate de a iubi dincolo de umilință. Prin felul în care pune paharul cu apă, pe masa de scris a lui Kostea, prin tandrețea ce vine parcă din adâncul ființei atunci când îl strigă, atunci când se uită la el, Maşa vorbește despre asta.

În acest discret „recviem" pentru destinul femeii neîmplinite prin iubire, pe care îl face Andrei Şerban în spectacol, ea continuă, chiar dacă pe altă treaptă, blestemul ce i-a marcat viața mamei sale: a iubi și a sta în preajma celui iubit fără să-l aibă. Scena în care Polina îl roagă pe Treplev măcar să-i vorbească Maşei aduce tot dramatismul poveștii acestor femei. Kostea trece mai departe, iar ele se aruncă disperate una în brațele celeilalte și apoi încep să danseze trist, câteva măsuri din muzica pianului lui Treplev, ca pe urmă, fiecare, printr-un gest erotic sinonim să-și plângă singurătatea în iubire. Căci singura lor rațiune de a trăi este cuprinsă într-un singur verb: a se dărui. A se dărui dincolo de sine.

Apariție stranie, specială, Raluca Iani nu are însă știința să-și ducă personajul în toate zonele în care îl trimite regizorul. În schimb, Ofelia Popii, da. Chiar dacă mi-am propus să vorbesc numai despre un singur spectacol, creat de o singură distribuție, nu pot să nu remarc cum, în două scene, Ofelia Popii a lăsat să se vadă o Maşă cu o forță extraordinară a iubirii, a disperării, a renunțării de sine.

Sorin

Rafinament, finețe, profunzime, clasă, asta se poate spune despre Marian Râlea în Sorin. Personajul face parte din eșalonul oamenilor din rândul doi. Cei a căror viață trece nebăgată în seamă, lăsat întotdeauna de o parte. Ale căror vise zac undeva înlăuntrul lor, nu au curajul să încerce să le atingă, nici cei apropiați nu le bănuiesc vreodată. O viață cuminte, dar de fapt o viață ratată. Singura bucurie rămasă, singurul ideal atins, din trista zonă a derizoriului, este de a mânca acadele.

Sorin, în spectacol lui Şerban, şi în interpretarea lui Marian Râlea, are însă umor, are candoare şi bunătate. Dar, mai ales, are o mare, infinită iubire pentru cei din jur. Se vede din felul în care rosteşte, se vede din felul în care glumeşte, detensionând situaţii critice. Uitat de ceilalţi, le aduce aminte că există, cu înţelegere, cu blândeţe, jucând un joc, însă, anticipativ: mimează propria moarte. Moartea va veni, într-adevăr, în casa Arkadinei, sora lui, dar altfel.

Dorn

Cu distincţie, Cornel Răileanu creează un Dorn de o senină şi paşnică blazare. Este companionul perfect, prezent dar distant. El ia viaţa aşa cum e, savurându-i acum clipele de linişte şi micile bucurii, cu o înţelepciune resemnată. A lăsat tot în urmă, nu mai are iluzii, nu mai este cel din trecut, nu îl mai interesează insistenţele Polinei. Poate de aceea o îndepărtează şi pe Maşa, care se agaţă de el cu disperare, în căutarea unui om care să o înţeleagă. Căci Cehov nu spune explicit că ea este fiica doctorului, dar lasă deschisă această posibilitate. Gestul de îndepărtare al lui Dorn este lipsit de orice fir de tandreţe, grimasa lui este a unui om agasat. Este poate singurul moment în care personajul deraiază de pe linia lui elegantă, şi îţi pui întrebarea: *De ce face asta*?

Ceilalţi

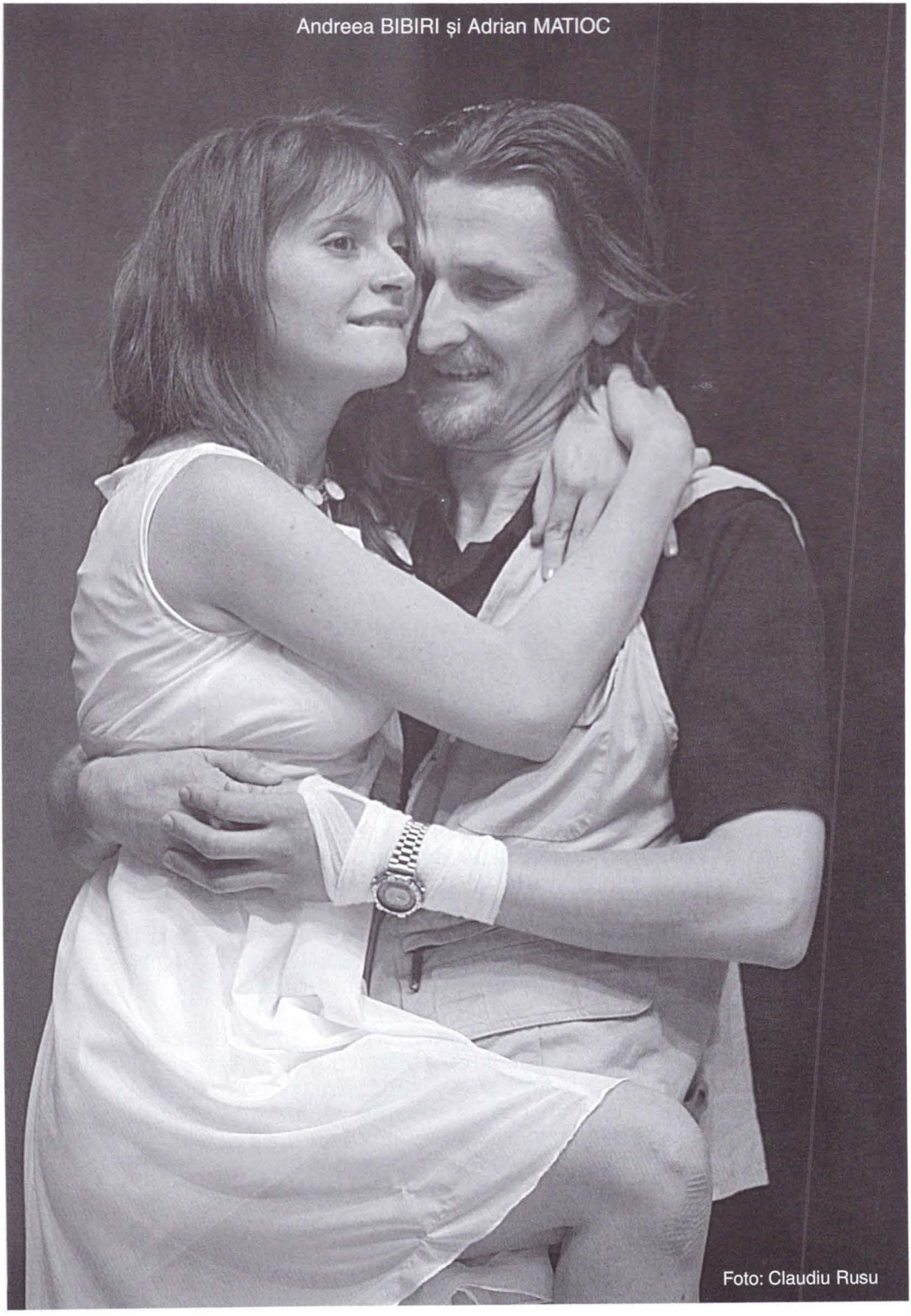
Există o categorie a *celorlalţi*, în piesele cehoviene. Cei neatinşi pe deplin de aripa aşteptării şi a *împlinirii-neîmplinite*, dar care fac parte, totuşi, din acest univers. Iar graniţa dintre aceste două lumi, interferenţa lor este foarte subtil trasată în spectacolul sibian. Plastic vorbind, este o lume lipsită de stil. Cenuşiu dominant, lipsă de eleganţă. De aici făcea parte şi Nina, până a început să imite. Nu este un univers fără aspiraţii, fără visuri, un univers care nu ştie ce este înfrângerea, trauma. Există, însă, un simţ de conservare mai sănătos, un anume fatalism brut şi asumat, care nu lasă loc autodistrugerii.

Polina şi-a ratat viaţa pentru că e continuu îndrăgostită de Dorn. Florentina Ţilea, interpreta ei, mizează pe senzualitate. Poţi înţelege, astfel, de ce soţia de vechil a putut fi iubită, cândva, de doctorul cuceritor. Căci sentimentul, în intensitatea şi consistenţa lui, nu ţine cont de clasa socială. Scena de despărţire dintre vizitatori şi cei ce rămân la moşie lasă loc unui moment scurt, dar intens, în care Arkadina şi Polina se privesc, ca două femei egale prin suferinţă, ca două femei care se înţeleg pe deplin şi îşi transmit, tăcut, că trebuie să ducă mai departe crucea condiţiei lor.

Şamraev, vechilul, are meschinăria omului mic, ajuns în poziţia în care de el depind cei uman-superiori lui, şi atunci uzează cu plăcere de poziţia de putere. Dan Glasu plasează personajul fără exces într-o zonă a grobianismului, acoperitoare pentru rol.

Învăţătorul *Medvedenko,* omul bun, nu are evoluţie, ca personaj, aşa cum nu are nici Şamraev. Este de la început până la sfârşit prins în iubirea lui pentru Maşa. Nu are evoluţie, cu toate că viaţa i se schimbă. Chiar după căsătoria cu Maşa, chiar dacă este ignorat în continuare de aceasta, el dezvoltă aceeaşi înţelegere, acceptare şi supunere. Pali Vecsei este însă monocord, ignorând faptul, lipsa de exteriorizare prin acţiune nu înseamnă neapărat lipsă de traume, de frământări, de tristeţi sau furtuni interioare care ar fi putut să dezvolte personajul.

Un clopot sună, cortina e trasă – Actul I. „Spectacolul începe", spune Treplev. Un clopot sună, cortina e trasă – Actul IV. „Spectacolul continuă", spune Treplev.Cortina e trasă. „Viaţa e un theatrum mundi", spune Andrei Şerban.



Andreea BIBIRI și Adrian MATIOC

Foto: Claudiu Rusu

Nicolae PRELIPCEANU

PESCĂRUȘUL lui Andrei Șerban și amintirea lui Aurelin Manea

Am văzut, la Sibiu, două seri la rând, spectacolul lui Andrei Șerban cu ***Pescărușul*** lui Cehov. O experiență neobișnuită pentru spectatorul care sunt, obișnuit cu premiera și, eventual, cu un alt spectacol, cu aceiași actori, dar mai blazați, mult mai târziu.

Pentru al treilea *Pescăruș* al său, Andrei Șerban a prevăzut nici mai mult nici mai puțin decât vreo trei distribuții, în unele cazuri (cum e Maşa), și două în celelalte cazuri, dar, prin nu știu ce accident, Trigorin a rămas singur, în persoana lui Adrian Matioc de la Cluj. Prima seară a fost cu adevărat neobișnuită, pentru că marele regizor a hotărât să ne ofere un spectacol unic, în care jucau toți cei distribuiți, după metoda iese un doctor Dorn, intră celălalt, iese o Maşă, intră o alta și așa mai departe. Nici chiar *Arkadina*–Maia Morgenstern nu a fost unică, ci a alternat cu Mariana Presecan. Înainte de spectacol, Andrei Șerban și-a prevenit spectatorii despre ce urmează, sfătuindu-i să fie atenți, mai ales pe cei care nu cunoșteau subiectul piesei. În felul acesta, s-a născut un adevărat curent în jurul rolurilor, a căror unitate de interpretare a fost atacată, sugerând pentru cine voia să observe asta că nici comportarea unui personaj din viață nu e întotdeauna atât de unitară pe cât se crede și se afirmă.

Replicile din *Pescărușul* nu mai sunt aceleași în spectacolul lui Andrei Șerban, și asta nu doar din cauza unei traduceri mai moderne și mai alerte (pe care regizorul a făcut-o împreună cu Maria Dinescu), rostirea lor fiind uneori complet deformată, intenționat, uneori până la sunetul unei înregistrări magnetice distorsionate, ca atunci când *Maşa* (Raluca Iani) își spune numele, rotind lent și intenționat enervant sunetele, făcând gura cerc în jurul lui „douăzeci și doi", alteori repezeala lumii de azi dându-le alte semnificații. Lenea și dezgustul de viață, de vârstă, de totul, pe care Maşa le afirmă, de altfel, în alte scene, transpare aici fulgerător, printr-o simplă distorsionare a sunetului. Din aceeași proiecție inedită asupra materiei dramatice face parte și ultima ieșire a lui *Medvedenko* (Pali Vecsei și Viorel Rață), cu pași milimetrici, în timp ce publicul se uită înspre masa de joc, unde restul personajelor, minus *Treplev* (Tudor Aaron Istodor și Adrian Neacșu), joacă loto și se veselesc.

Tuturor, Andrei Șerban le oferă și un ecran pe care, din când în când, se răstignesc personajele tinere, apoi coboară unul intermediar, tras și ridicat de cei furioși ori disperați de ceea ce li se întâmplă.

E o lume de simetrii ale tristeții și neîmplinirii. *Arkadina* și *Trigorin* sunt cei împliniți, celebri, absenți de la disperarea și zbaterile lui *Treplev* și ale Ninei *Zarecinaia* (Andreea Bibiri – extraordinară, și Cristina Flutur) de a se afirma și ei tot în teatru și literatură, precum cei doi. Treplev și Zarecinaia sunt, parcă, ceilalți doi într-o oglindă deformată, ei nu reușesc, pierind, ca Treplev, de bunăvoie, sau perseverând fără speranță ca Zarecinaia. Alături de ei, stă numai Marian Râlea (și, mai modest, Gelu Potzolli), ratatul Sorin, care ar vrea și el să trăiască o viață normală, măcar acum, la sfârșitul vieții, dar plictisul și boala îl doboară. Tot din

tabăra perdanților, mai aproape de Sorin decât de Treplev și de Zarecinaia, prin mai modesta dorință, fac parte și Maşa, îndrăgostită fără speranță de Treplev, care o iubește pe actrița eșuată, și Medvedenko, învățătorul căruia i se îndeplinește, ca o ironie a sorții, visul de a se însura cu Maşa, dar aceasta îl alege din disperare, sperând să scape astfel de obsesia amorului nerealizat. Un amor și realizat și nerealizat, căci rămas secret până la sfârșit, este cel dintre nevasta lui *Șamraev* (Ovidiu Moț/Dan Glasu), *Polina Andreevna* (Cristina Stoleriu, Florentina Țilea) și cuceritorul medic *Dorn* (Cornel Răileanu și Doru Presecan). Visul femeii de a ieși din ilegalitate și a se căsători cu Dorn nu i se împlinește, acesta nu mai vrea să-și schimbe viața. Tragedia neîmplinirilor e pusă tot timpul, de dramaturg, și într-un mod foarte original și de regizor, în situația de a se oglindi în vesela nepăsare a împliniților, cuplul Arkadina–Trigorin.

A doua seară a fost cea cu distribuția „bucureșteană", de fapt combinată, dar de data asta, același actor intepreta același rol de la un cap la altul al spectacolului. Diferențele n-au fost atât de mari pe cât te-ai fi așteptat, poate doar dinamica spectacolului s-a mai potolit.

Spectatorul este șocat, la începutul spectacolului, de mișcarea și rostirea neobișnuită pentru un Cehov cuminte și conform cu originalul, care se dezlănțuie de la primul schimb de replici, cel care se închide cu „*port doliu după viața mea*" (Maşa – răspuns lui Medvedenko, la întrebarea „de ce umbli tot timpul în negru?"). De altfel, Andrei Șerban nu se conformează deloc textului, atunci când, la acest schimb de replici, Maşa nici nu este propriu zis „în negru", ci are doar un pulover negru și pantaloni verde-oliv. Vreau să spun că amănuntele contrazic textul, în mod demonstrativ pentru semnificația lor redusă în timp și pentru a eterniza, cumva, mesajul, tragedia neîmplinirii unor vieți, care nu-și mai dezvăluie, astfel, sensul purtătorilor lor.

Am avut tot timpul senzația unei forțe extreme, a unui adevărat vulcan, care se afla în spatele a tot ceea ce vedeam, o energie și o minte care-și trimiteau numai o parte din valoare, aici, în fața noastră. În același timp, mi s-a părut a regăsi, în personajul Andrei Șerban, așa cum reiese el din regia acestui spectacol, pe acel Andrei Șerban foarte bun scriitor de proprii și străine experiențe teatrale și de viață, pe care l-am citit în cartea sa recentă, *O biografie*. Un gând melancolic m-a dus și spre fostul său coleg de începuturi, azi aproape uitat, marele Aureliu Manea, cu impresia că din spectacolele aceluia, puține, pe care le-am văzut cândva, izvora aceeași formă de energie și o oarecum asemănătoare privire asupra textelor și a ceea ce este esențial, omenesc, în ele. Mi se poate, cred, demonstra că mă înșel, dar departe, în zona de umbră din care vin cu siguranță și ideile regizorilor, cei doi se întâlnesc, mai bine zis cele două feluri de a regiza piese de teatru se întâlnesc, chiar dacă nimic din celelalte planuri nu este asemenea.

Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu – Pescărușul **de Cehov. Traducerea și adaptarea: Maria Dinescu și Andrei Șerban. Regia: Andrei Șerban. Decorul: Andu Dumitrescu. Costumele: Maria Miu. Cu: Maia Morgenstern/Mariana Presecan (*Irina Nikolaevna Arkadina*), Tudor Aaron Istodor/Adrian Neacșu (*Konstantin Gavrilovici Treplev*), Marian Râlea/Gelu Potzolli (*Piotr Nikolaevici Sorin*), Andreea Bibiri/Cristina Flutur (*Nina Mihailovna Zarecinaia*), Ovidiu Moț/Dan Glasu (*Ilia Afanasievici Șamraev*), Cristina Stoleriu/Florentina Țilea (*Polina Andreevna*), Diana Fufezan/ Raluca Iani/ Ofelia Popii (*Maşa*), Mircea Rusu/Adrian Matioc (*Boris Alekseevici Trigorin*), Cornel Răileanu/Doru Presecan (*Evgheni Sergheevici Dorn*), Șerban Pavlu/Viorel Rață/Pali Vecsei (*Semion Semionovici Medvedenko*).**

Foto: Claudiu Rusu
Ofelia POPII

Mircea MORARIU

Jocurile crude ale lui Andrei Şerban

„Comedia în patru acte" ***Pescăruşul*** a fost scrisă de Anton Pavlovici Cehov în 1896. În cei 110 ani care s-au scurs de atunci ea a fost montată de nenumărate ori şi a prilejuit o multitudine de exegeze teoretice, fără a-şi pierde nimic din acel „ce" enigmatic care îi conferă prospeţime şi putere de atracţie. A monta *Pescăruşul*, ca, de altminteri, orice altă piesă de Cehov, înseamnă o probă de maturitate profesională, parcă mai dificilă decât înscenarea unuia dintre cele mai dificile texte shakespeariene. *Pescăruşul* a intrat în conştiinţa lumii ca o operă-manifest, ca o piesă categorială. „Subiectul din *Pescăruşul* e de natură estetică" nota Călinescu, fundamentându-şi afirmaţia pe faptul că toate personajele piesei vorbesc despre artă. Nu doar Arkadina, Trigorin, Nina Zarecinaia ori Treplev ilustrează atitudini estetice. Consilierul Sorin a dorit să fie „literat", ba chiar are un subiect de nuvelă, iar administratorul Şamraev e un „fanatic" al teatrului. Parcă încercând să întărească afirmaţia lui Călinescu, Sorina Bălănescu observa în cartea *Dramaturgia cehoviană – Simbol şi teatralitate* (Editura *Junimea*, Iaşi, 1983) că „miezul polemic al *Pescăruşului* nu înseamnă nici invidie la adresa decadenţilor (prejudecată cu puternice rădăcini în critică), nici apologia tipului olimpian, nici renegarea tradiţiilor, ci o dramatică încercare de autodefinire în raport cu valoarea personajului cehovian, în cele trei ipostaze: Talent, Virtuozitate, Non-Talent".

Cred că nu există regizor care, apropiindu-se de Cehov şi de *Pescăruşul* său, să nu-şi propună să se autodefinească. Să-şi verifice talentul, să-şi redovedească virtuozitatea. Cum niciuna dintre întrebările pe care le formulează piesa nu are doar un singur răspuns, exegeza prin spectacol nu poate, nu *mai* poate, să se slujească de instrumentele ei vechi şi bune, încercate şi călite. Din contră, regizorului *Pescăruşului* i se cere la modul expres să recurgă la instrumente noi şi necălite. Ceea ce nu e o operaţie tocmai simplă, dar nici nu garantează obligatoriu satisfacţii. Fapt ce îndeamnă adesea la repetarea încercării. Cred că în această cheie se cuvine citită fraza lui Andrei Şerban din cartea sa *O biografie* (Editura *Polirom*, Iaşi, 2006): „Cu *Pescăruşul*, deşi l-am montat de trei ori, aş dori să am şi o a treia şansă".

Această a treia şansă a venit odată cu spectacolul înscenat la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu. Ea a fost generată din firească dorinţă a oricărui creator autentic de a se confrunta cu sine însuşi, de a se autodepăşi, de a vedea dacă nu cumva se poate mai mult şi se poate şi altfel. Doar aşa se justifică opţiunea fundamentală pentru teatru a unui om care ar fi putut alege orice altă profesie din lume. „ Avem în viaţă, ca şi în teatru, nevoie unii de alţii, căci de unul singur nu se poate face nimic", scrie Şerban în cartea sa. „Mi-au trebuit toţi aceşti ani ca să ştiu de ce am nevoie de alţii. Atunci nu ştiam, dar acum ştiu. De unul singur nu pot să fac nimic. De aceea am ales teatrul".

Poate că tocmai fiindcă a aflat secretul şi a dorit să plătească datoria către acei mulţi, mulţi *alţii* care de-a lungul anilor s-au bucurat de frumuseţea artei lui şi l-au ajutat să descopere taina, a decis Andrei Şerban ca în vară să organizeze o serie de repetiţii generale cu public. Pentru ca acei „alţii" să afle

ori chiar să aibă şocul de a descoperi că naşterea unui spectacol de teatru înseamnă muncă, înseamnă chin, umilinţă, căutări, zbateri, incertitudini, descurajări, avânt, prăbuşire şi din nou elan, şi din nou, şi întotdeauna îndoieli. Teatrul nu e arta certitudinii. Cel care are în teatru certitudini e un om sfârşit. Este asemenea lui Serebreakov din *Unchiul Vanea*. Poate că aceste repetiţii cu public au fost un act de cruzime din partea lui Şerban. Un prim act de cruzime faţă de actori, căci i-au arătat lumii ca nefiind infailibili. Dar au fost, fără doar şi poate, şi unul de pedagogie. Cu toate riscurile aferente. Iar cu ocazia premierei oficiale din seara de 12 ianuarie, Andrei Şerban şi-a mai asumat un risc, a mai comis un act de cruzime, a mai oferit o lecţie. Ori ne-a ajutat să primim o lecţie, fiindcă, aşa după cum spunea Constantin Noica, lecţiile nu se dau, ci se primesc. A făcut-o cu încrederea în *alţii*, fie ei actori ori spectatori. Socotesc că din încredere s-a născut ceea ce putea părea o şotie a etern adolescentului Andrei Şerban. Nici mai mult, nici mai puţin, regizorul a pus la cale un „montaj" în care s-au întâlnit cele două distribuţii (cea bucureşteană şi cea sibiană). Şi astfel s-a afirmat o dată în plus pedagogul, Şerban-profesorul, cel ce şi-a dorit să aibă, acum la plecare (deşi promisiunea Arkadinei că ne vom vedea la vară, dacă vom fi sănătoşi, mi-a părut a fi *şi* promisiunea, sau în primul rând, promisiunea regizorului), verificarea muncii lui. O verificare care nu înseamnă doar dobândirea certitudinii că a creat un spectacol viu, cu actori vii, nu cu marionete umane pregătite doar să îi urmeze orbeşte indicaţiile, ci cu artişti, cu oameni care au înţeles întâlnirea cu el ca una ce trebuie să îşi arate urmările în plan profesional şi dincolo de cadrele unui spectacol anume. Iar prima urmare e aceea de a reînvăţa să accepţi riscul, de a înţelege că în absenţa lui nu poate exista teatru adevărat. Firesţe că a existat o repetiţie Dar dacă ceea ce a durat Andrei Şerban în timpul repetiţiilor din vară nu ar fi fost profund şi temeinic, dacă lucrul acesta nu ar fi stimulat şi valorat talentul intuitiv şi capacităţile de adaptare, de relaţionare ale actorilor, totul ar fi fost în zadar. Nu ar fi procurat decât o satisfacţie de moment. Nu ar fi arătat că piesele lui Cehov aduc cu sine o vibraţie ascunsă, greu perceptibilă, dar cu toate astea mereu prezentă atunci când reprezentarea lor înseamnă evenimente. Poate că Şerban a pus la cale un nou joc crud în acea seară. Sunt convins că ştia că ceea ce va oferi publicului nu e tocmai lucrarea perfectă. Că întâlnirea cu perfecţiunea, fie ea şi provizorie, se va petrece doar în seara următoare, când organicitatea şi stilul spectacolului se vor arăta în deplinătatea lor. Sunt gata să pariez că regizorul şi-a gândit jocul ca pe unul dublu orientat- către actori, dar şi către spectatori. Iar acest joc e, orice s-ar spune, în *stilul* spectacolului. Adesea cei aflaţi pe scenă ni se arată în chip explicit ca actori. Ni se adresează, ne iau drept parteneri. Parteneri la spectacolul lui Treplev, deoarece el e personajul în jurul căruia s-a înfăptuit spectacolul. Uneori o fac fiindcă personajele pe care le interpretează sunt marcate de cabotinism. Alteori, fiindcă sunt atât de slabe, de neîncrezătoare în ele însele, încât simt nevoia unor încurajări. Iar acum, deopotrivă actori şi spectatori trebuie să ne dăm mâna mai mult ca niciodată, să realizăm pactul, pentru a trece examenul la care ne supune Andrei Şerban, ca suprem examen al muncii sale. Trebuie să o facem spre a ne întări încrederea în noi înşine. Pentru a ne dovedi împreună că suntem cu adevărat puternici.

E în afara oricărui dubiu că regizorul a gândit dinainte fiecare mutare. A ales să distribuie interpreţilor secvenţele care le erau cele mai propice afirmării.

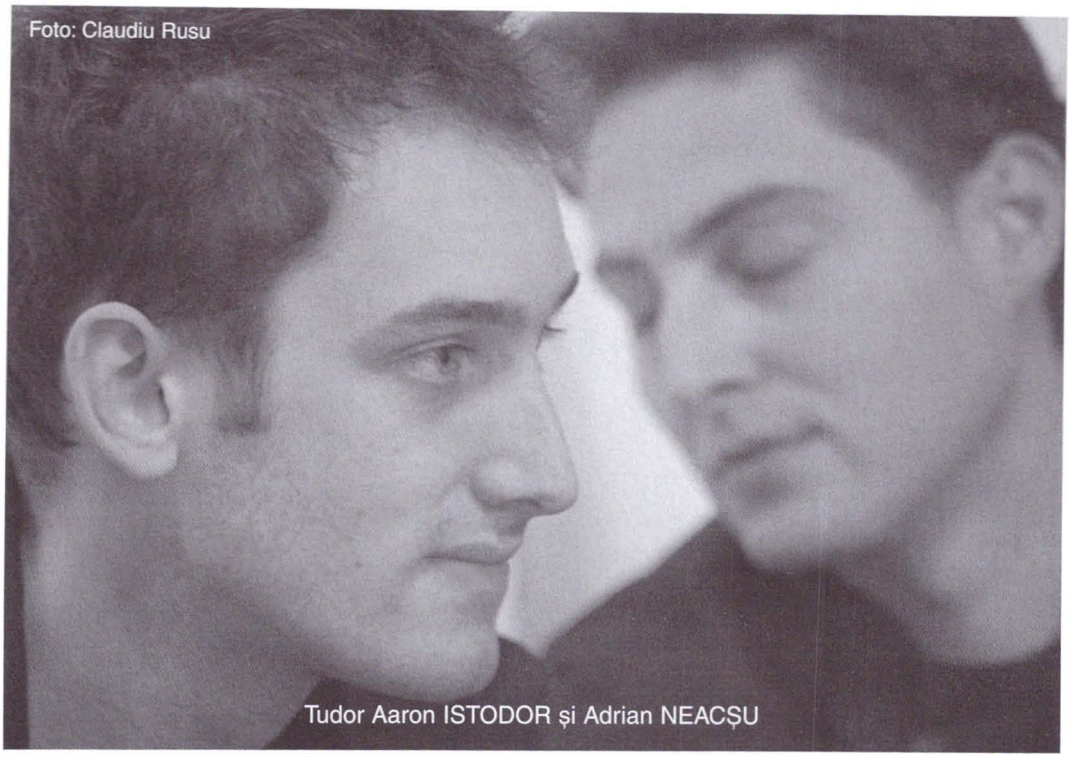
Astfel, Marianei Presecan i-a încredințat scenele în care se relevă mai cu seamă frivolitatea Arkadinei, pozele ei, în vreme ce Maiei Morgenstern i-au revenit cele în care personajul își arată senzualitatea, temerile, egoismul, autoritarismul, fragilitatea. Fragilitatea primară a Ninei Zarecinaia a fost adusă pe scenă de Cristina Flutur. Dar marea scenă din timpul ultimei întâlniri cu Kostea, cea a spectacolului final și a recunoașterii ratării, a căzut în sarcina Andreei Bibiri, care joacă dumnezeiește. Clipele de calm aparent ale lui Treplev i-au revenit lui Adrian Neacșu. Cele de exasperare, în care personajul își dezvăluie vulnerabilitățile ce îl vor conduce la gestul funest din final, lui Tudor Aaron Istodor. Ofelia Popii a jucat scena în care Maşa își recunoaște față de Trigorin slăbiciunile. O face apăsat, cu tuşe puternice, niciodată îngroşate. O seară mai târziu, aceeași scenă a fost jucată în cu totul altă cheie de Raluca Iani. Cu mai puțină expansivitate, mai economicos, dar nicidecum fără vibrație. Sorin al lui Marian Râlea e de o umanitate copleșitoare, poate singurul personaj din piesă căruia a ajuns să-i pese și de alții. În plus, stilul de joc al actorului îi confirmă pe exegeții ce au văzut în Cehov marele precursor al teatrului absurdului. Din câte am putut intui, Gelu Potzolli a schițat un Sorin indiferent, egoist, solitar, asemenea tuturor celor ce îl înconjoară. Ce se poate înțelege din existența acestor diferențe? Că Andrei Șerban nu s-a manifestat la modul dictatorial. Că nu a impus o cale unică spre esența fiecărui personaj și spre definirea fiecărui rol. Că a avut o influență nu dominator- modelatoare, ci catalitică. Că și-a utilizat carisma tocmai spre a aduce la suprafață viața, necontrafăcutul, ceea ce e mai bun din personalitatea fiecărui interpret. Că nu și-a strivit actorii. Ci, dimpotrivă, ca autentic pedagog, i-a îndemnat să fie ei înșiși, să-și lase deoparte inhibițiile,

Viorel RAȚĂ, Gelu POTZOLLI și Cristina FLUTUR

Foto: Claudiu Rusu

căci numai astfel se poate ajunge la complexitatea personajelor cehoviene. Care sunt toate versatile și cărora cu greu le poți surprinde ori rezuma esența. De unde și fascinația pe care nu contenesc să o exercite asupra noastră. Chiar atunci când e cum nu se poate mai limpede că sunt cu toții niște oameni înfrânți. Că tuturor li se potrivește perfect replica lui Astrov din *Unchiul Vanea*: „Te trage la fund viața asta".

Dar unde devine încă și mai incitant jocul propus de Andrei Șerban și unde pedagogul însuși se supune unui examen cum nu se poate mai dur e atunci când actorii trebuie să facă dovada că în lunile de repetiții au reînvățat ce înseamnă *relația*, dialogul cu partenerul. Lucruri care au devenit tot mai rar posibil de depistat pe scenele românești. Că sunt capabili să instituie relația aproape *ad-hoc*, fără pregătiri prealabile îndelungate. Că *și-au reamintit* că din relație se nasc stări și se transmit emoții. Că emoțiile pot să fie generate ori să fie exprimate nu doar prin cuvinte, ci și prin tăceri. Că aceste tăceri trebuie modulate în funcție de mesajul ce vine dinspre partener. Că răspunsul trebuie să fie marcat de adecvare. Altfel, dar la fel de bun, s-a dovedit a fi Marian Râlea în relația cu Arkadina Marianei Presecan și altfel cu aceea a Maiei Morgenstern. Altfel, însă la fel de convingătoare, s-a înfățișat Maia Morgenstern în relația cu Kostea interpretat de Tudor Aaron Istodor și altfel s-a zămislit relația când rolul a fost jucat de Adrian Neacșu. Altfel, dar mereu la cotele performanței superioare, a evoluat Andreea Bibiri când a jucat în relație cu Tudor Aaron Istodor, și altfel când rolul Treplev a fost preluat de Adrian Neacșu. Într-un fel și-a jucat indiferența Adrian Matioc (*Trigorin*) în relație cu vulcanica Ofelia Popii și într-un altul în relație cu Raluca Iani. Din chipul în care s-a nuanțat *altfelul*



Tudor Aaron ISTODOR și Adrian NEACȘU

acestor relații s-a dovedit că *Pescărușul* lui Andrei Șerban nu înseamnă doar un recital frumos de roluri, elegant duse până la capăt, cu trăiri poetice consumate pe cont propriu, ci o veritabilă construcție organică. Asta în pofida faptului că ideea fundamentală a montării rămâne nealterată. Și anume că existențele personajelor din *Pescărușul* sunt solitare, că fiecare nu se ascultă decât pe sine, că principala lor dominantă e indiferența. Numai că și această indiferența se exprimă prin relație. Lecția relației ca lege fundamentală a jocului actoricesc a fost remarcabil predată la Sibiu de pedagogul Andrei Șerban, iar rezultatele sunt demne de toată lauda. Și nu poți să nu te gândești la definiția pe care Johan Huizinga o dă jocului: „jocul este o activitate efectuată înlăuntrul unor limite stabilite, de timp și de spațiu (în cazul nostru, ale spectacolului *n.n.*) având scopul în sine însăși și fiind însoțită de un element de încordare și de bucurie, și de ideea că este altfel decât viața obișnuită." (cf. *Homo ludens*, Editura *Univers*, București, 1970). Or, dacă este așa, și sigur așa este, recurgând la joc, Andrei Șerban o contrazice pe Arkadina care, cu referire la jocul de loto, spune: „ Jocul e plictisitor, dar dacă te obișnuiești cu el, merge". Jocul de loto propus de Arkadina însoțește și contrapunctează în spectacol sinuciderea lui Treplev. Jocul cu teatrul, cu rolurile, cu personajele, inventat de Andrei Șerban, provoacă deopotrivă încordare și bucurie.

Un spectacol teatral nu se consumă niciodată doar pe scenă. „Spectacolul e în spectator", spunea Lamartine. Experimentul, „jocul crud" inventat de Andrei Șerban pentru seara premierei avea, așadar, obligatoriu nevoie de implicarea spectatorilor. Și asta fiindcă slujitorii scenei nu creează niciodată singuri. Regizorul nu a ezitat să le solicite celor aflați în sală, la modul explicit, un plus de atenție.

Foto: Claudiu Rusu

Marian RÂLEA și Andreea BIBIRI

A ieșit în față și a spus asta. Era conștient că în condițiile propuse de el receptarea nu e nicidecum un lucru lesnicios. Că ieșirile și intrările în același rol ale unor actori diferiți nu sunt tocmai la îndemână de relaționat cu personajele. Că, cel puțin la început, spectatorii vor încerca o stare de disconfort. Că vor căuta cu disperare în caietul de sală spre a se lămuri cine ce joacă. În primul rând, fiindcă nu toți îl cunosc la fel de bine pe Cehov și că nu tuturor le este la fel de familiar *Pescărușul*. În al doilea rând, deoarece spectatorii nu vin la teatru doar spre a se bucura de modernitatea viziunii regizorale, pentru a admira jocul actorilor ori originalitatea soluțiilor plastice propuse de scenograf, ci și pentru a li se spune o poveste. Or, prin jocul propus de regizor povestea devine ceva mai greu de urmărit tocmai fiindcă, așa după cum spuneam, te dumirești mai greu ce raporturi se stabilesc între personaje și chiar cine sunt personajele. Iar de astă dată, pentru ca spectacolul să fie în spectator, simțurile acestuia se cereau reglate la maximum. Aflat în sală, mi-am îngăduit să nu mă limitez la a urmări doar ceea ce se întâmplă în spațiul de joc. Am mai aruncat câte o privire și la reacțiile celor alături de care mă reîntâlneam cu piesa lui Cehov. Și am găsit concentrare, emoție, bucurie. Nici o acțiune „colaterală", nici o căutare febrilă în „labirinturile" poșetei, nici o tuse. Ci doar încordarea, febricitatea pe care orice om le încearcă în momentele importante ale existenței sale. În examenele semnificative ale vieții.

În jocurile crude la care ne-a provocat în seara premierei, Andrei Șerban a împărțit temerile și emoțiile sale cu noi, spectatorii. A reconstruit pe cale estetică și prin emoție puritatea modelului teoretic regizor–actor–spectator. I-a conferit viață. Prin talent și virtuozitate. Știind că pentru asta trebuie plătit un preț. Fiindcă viața însăși are prețul ei.

Crenguța MANEA

...un fel de laborator

Am ajuns la Sibiu într-o zi toridă de iulie din vara lui 2006; aerul parcă luase foc, dar în Teatrul Național „Radu Stanca" începea – cu toată lumea prezentă, de la regizor la garderobiere, de la actori la mașiniști – repetiția de după-amiază la viitoarea premieră, ***Pescărușul***, spectacol cu care s-a deschis Sezonul Teatral la Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007. În curtea teatrului, Andu Dumitrescu, autorul decorului, dădea tușele finale unor imagini cu pescăruși pe niște pânze mari. În fine, am ajuns în sală, unde podeaua de lemn a spațiului de joc, desfășurată pe toată adâncimea scenei, mi-a confiscat atenția; senzația de căldură, de intimitate, era pregnantă; simțeam dorința de a mângâia acea suprafață, un gest familiar care să mă apropie de universul pe care voiam să-l explorez timp de o săptămână cât am reușit să-mi rezerv pentru a asista la câteva repetiții ale montării.

De la *arlechin*, de undeva din culise, chiar de pe podeaua de lemn sau de la balconul sălii, din acele locuri am avut șansa să văd câteva minunate, altele dificile, unele dureroase, dar prețioase momente de frământare, de muncă, de creație. Din toate, ca din niște germeni de cristalizare, s-a născut durata sferică de teatru, împlinită, la care aveam să fim martori și participanți în ianuarie 2007.

Căderea în iluzie, gravă maladie care ne încearcă și ca indivizi și în planul vieții noastre comune, la aceasta îndeamnă spre reflectare, febrilă și neliniștită, spectacolul cu *Pescărușul* de Cehov pe care Andrei Șerban l-a semnat la Teatrul din Sibiu. Prezența sa – personalitate artistică a cărei anvergură a fost confirmată nu o dată pe marile scene ale lumii – dă dimensiune de eveniment acestei montări, așteptate cu o nerăbdare pe măsura creațiilor excepționale ale regizorului. Despre căderea în iluzie, despre absența din propria viață, despre o nepotolită sete de glorie cu orice preț, despre imposibile iubiri și isterice erotisme plicticos carnale, și despre multe alte lucruri care pot ispiti ființa intimă a omului și o pot face ...iadul pe pământ; sau conștientizarea lor, îndepărtarea de ele și salvarea pot aduce raiul pe pământ – acesta ar fi crochiul schițat rapid al montării. O cunoaștere adusă de teatru și care dă acestuia un sens moral, pentru că spectacolul lui Andrei Șerban avertizează asupra gravității confuziei dintre artă și viață, a suprapunerii lor periculoase. Repetatele alunecări de cortină sunt , de fapt, un fel de cezuri pe care sintaxa teatrală a regizorului le pune între diferitele paliere ale ficțiunii, între teatrul lui Treplev și teatrul Arkadinei, între existența personajelor și identitatea civilă a actorilor care, într-un fel, aparține aceluiași gen proxim cu al spectatorilor.

A trecut prea repede săptămîna petrecută la repetițiile cu *Pescărușul*; Șerban a realizat un adevărat laborator care a reunit pe lîngă trupa teatrului sibian și pe Maia Morgenstern, Andreea Bibiri, Tudor Aaron Istodor, Marian Râlea, Cornel Răileanu, Șerban Pavlu, spectacolul având o distribuție dublă (ba, chiar triplă pentru două dintre personaje, Maşa și Medvedenko). Regizorul a subliniat, în mai multe rânduri, că își dorește ca această montare să fie văzută cu ambele distribuții, reprezentațiile fiind complementare pentru imaginea spectacolului întreg.

„Am revenit la această piesă (Andrei Șerban a mai montat *Pescărușul* de două ori, în 1980, mai întîi la Teatrul Shiki, Tokio, apoi la New York, la Public Theatre, în cadrul lui «Shakespeare Festival» – *n.n.*) și pentru a înțelege mai bine

ultima scenă dintre Nina Zarecinaia și Treplev, o scenă de mare dramatism în care Nina plânge tot timpul, spune fraze inconsecvente, unele fără sens, are pauze, apoi revine. La început, mi se părea o scenă sentimentală, melodramatică; mi-au trebuit douăzeci de ani ca să mă gândesc în continuare la textul lui Cehov și să mă întreb de ce nu l-am înțeles – pe acesta, că pe celelalte cred că le-am înțeles! Dar, acum, sper că am găsit cheia; această combinație de umor, de comedie crudă, și în același timp înțelegerea caldă, profundă, pe care Cehov o are asupra universului uman m-au făcut să revin la *Pescărușul*. Și, sper că, de data, asta am înțeles piesa." – declara Andrei Șerban.

Artă poetică și meditație asupra rosturilor teatrului, ale creației artistice – nu întâmplător patru dintre personaje aparțin mediului artistic sau aspiră către acesta – spectacolul provoacă sensibilitatea adormită a multora. Cu certitudine, și sensibilitatea artistică a actorilor din distribuție a fost adânc, atent solicitată de regizor.

Fiecare zi de lucru pe scena Teatrului din Sibiu în atelierul de creație condus de Andrei Șerban începe cu o oră de exerciții de pregătire în care disponibilitățile fizice, psihice, artistice ale actorilor sunt potențate și antrenate în așa fel încât repetițiile să se petreacă într-o formă maximă. Mereu pe scenă, Andrei Șerban propune soluții, solicită altele din partea actorilor – uneori, o indicație are precizie tehnică, de la intonație, pauză vocală, gest, privire; alteori, e o sugestie metaforică. Dialoghează cu personalul tehnic, probează costume și aranjează coloana sonoră, face lumini și joacă. Cu o energie aproape inepuizabilă, joacă toate personajele; are comentarii cu haz spre deliciul asistenței, momente în care râsul se dezlănțuie contagios. Iar Andrei Șerban nu strigă pe scenă, nu urlă, chiar și atunci când lucrurile ating cote disperante; cu alte ocazii am văzut la repetiții scene de un paroxism incredibil dezlănțuite de lucruri minore, ori la Sibiu ele au putut fi evitate.

...**mărturii**

Despre colaborarea cu Andrei Șerban, Marian Râlea, distribuit în Sorin, mărturisea: „... lucrul cu Andrei Șerban este un mare joc, un mare joc al vieții, un mare joc al Teatrului reprezentat aici. În acest spectacol, Andrei Șerban a ținut cont de sufletul care trebuie adus pe scenă și de sufletul actorului...dacă ne gândim că sufletul actorului zboară un pic către ceresc, către Dumnezeire, atunci acest lucru s-a realizat. În acest spațiu creat pe scenă, sufletele au o aură pe care Andrei Șerban a reușit să o pună în valoare. Cu mai mulți ani în urmă, se întâmpla să joc la Teatrul de Comedie și să mergem într-un turneu mondial cu *Visul unei nopți de vară*, în regia lui Alexandru Darie, așa că nu am reușit să fiu disponibil pentru programul de atunci al lui Andrei Șerban, deși invitația fusese lansată, la Național, la momentul când își alcătuia trupa. Am regretat că nu a existat acea întâlnire, dar iată că, după atâția ani, o ocazie fericită ne-a făcut să ne gândim la sufletele noastre chiar aici, la Sibiu. De ce spun „sufletele noastre"? Pentru că, mai mult ca oricând, am simțit o comuniune de suflete pe care a reușit să o realizeze. Într-un fel, mi se pare firesc ca după ce am lucrat cu aproape toți regizorii importanți din țară, să fiu prezent la întâlnirea de aici, cu Andrei Șerban. Există un paradox al sufletului nostru de actori; e prima oară când un regizor, întrerupând repetițiile generale, a devenit un fel de părinte. Pentru mine a fost un mare sprijin, știam că n-am cum să greșesc și chiar dacă greșesc, acest joc de-a repetiția, de fapt, de-a spectacolul, ține de viul pe care-l creăm pe scenă. Pe mine m-a ajutat foarte mult și cred că i-a plăcut și publicului."

Am văzut și aura, și chinul, și oboseala, și bucuria actorilor frământați de grija pentru destinul personajului încredințat. Am văzut-o pe Andreea Bibiri cum în pauza dintre repetiții își primea bebelușul din brațele mamei ei și cum peste câteva

minute înfățișa o Nina Zarecinaia cu totul adevărată. „Am lucrat cu Andrei Șerban toată vara aceasta și a fost un antrenament extraordinar. În '90, când repeta la *Trilogie*, am reușit să mă strecor până în sala de repetiții unde lucra; din greșeală, am trântit un scaun și atunci s-a întors; am simțit că înțepenesc, că se prăbușește Naționalul peste mine. Noroc că era prea concentrat și n-a dat atenție! Eram în liceu și de atunci am decis că voi face teatru; inițial, mi-am dorit regie, acum cred că locul găsit e cel nimerit." Identitatea pe care Andreea Bibiri i-o dă Ninei, pe lângă adevăr, are flacără; zborul ei către Treplev când intră în scena reîntâlnirii din final e unul dintre argumente, iar umorul inteligent pe care-l folosește e de netăgăduit în „lecția de actorie" copiată de la Arkadina.

Mariana Presecan, nemișcată aproape ore întregi, cu o atenție direcționată precis, ajunsă pe scenă este Arkadina, tensionată ca un arc, disponibilă pentru momente de mobilitate de gimnastă. Și iată ce spune: „Dacă mi-ar fi spus cineva, cu două sau trei luni în urmă, că voi repeta Irina Nikolaevna Arkadina, i-aș fi zis că e nebun. Nu m-am văzut niciodată în rolul ăsta și propunerea mi s-a părut șocantă, mai ales că știam că voi fi pe același rol cu Maia Morgenstern, care mi se părea o alegere foarte potrivită. Am acceptat, însă, acest joc, pentru că mă interesa foarte mult traseul și nu rezultatul final, mă interesa să lucrez cu Andrei Șerban. Perioada aceasta a fost ca un *workshop*, de fapt, o căutare, o inițiere... cred că actorii au nevoie, din când în când, de asemenea experiențe. Mi-au plăcut și repetițiile cu public; trebuie să fii foarte pregătit, trebuie să fii tot timpul pe fază, să fii adevărat. Îmi place să intru în contact cu spectatorii, nu mi-e teamă de ei, n-am inhibiții, îmi place să fiu și ridicolă, de ce nu, nu mă deranjează. Mental, am înțeles rolul de la bun început, dar nu mă vedeam în el. Poate funcționau prejudecățile mele. Dar tocmai asta este important în lucrul cu Andrei Șerban – faptul că m-a făcut să scap de prejudecăți. Orice lucru a devenit posibil. În fond, cine este Irina Nikolaevna Arkadina? Este și ea un om, poate să arate ca mine, să aibă vârsta mea și un băiat de 20 și ceva de ani. Nu contează vârsta și aspectul fizic, ci interiorul. Important în lucrul la acest personaj a fost să arăt ce mă deosebește de Arkadina și nu ceea ce avem în comun."

Adrian Matioc *(Trigorin):* „Toți actorii sunt îndeajuns de orgolioși ca să creadă că merită să lucreze cu Peter Brook, cu toți marii regizori. Nu o să găsești unul care să spună că nu credea că o să ajungă aici. Toți credem în asta. A fost o experiență extraordinară, care nu se poate descrie neapărat acum, suntem prea aproape de ea. Oricum, simțim cu toții că ni se întâmplă ceva extraordinar, dar nu știm încă exact ce. Eu, de exemplu, mă simțeam mult prea tânăr ca să fac personajul ăsta, dar cu timpul, senzația s-a atenuat, probabil că a coborât Trigorin la vârsta mea. Apropo de repetițiile cu public, încet-încet, începem și noi să ne obișnuim cu acest mod de a prezenta spectacolul înainte de premiera propriu-zisă. Mă rog, pentru noi nu e foarte plăcut, pentru că îți perturbă starea și continuitatea, emoția există și simți că se supraturează motoarele, într-un fel; dar, până la urmă e frumos."

Cornel Răileanu *(Dorn):* „Mă bucur că, în cariera mea, am avut șansa să mă întâlnesc cu Andrei Șerban; e prima oară când lucrez cu el la realizarea unui spectacol. Am mai colaborat anul trecut la un workshop, la Cluj, care a fost, de asemenea, o experiență benefică. Lucrez foarte ușor cu Andrei Șerban, pentru că rezonăm. Modul lui de a lucra îmi este familiar, pentru că și eu îl aplic, indiferent de rolul pe care îl pregătesc; este vorba de lucrul cu mine însumi. Aici am avut confirmarea că este o cale justă și, mai ales, am învățat că lucrurile pot fi duse mult mai departe. Sondajul în profunzimile unui text, mai ales cum e cel cehovian, are rezultate nebănuite. Mi se pare extraordinar faptul că Andrei Șerban n-a

inventat nimic, totul era în textul cehovian în stare latentă. El n-a făcut decât să descopere, să releve, să pună în lumină. Şi lucrul ăsta a fost dus până la ultima consecinţă. O altă dimensiune a lucrului cu Andrei Şerban este latura pedagogică; el nu este doar un mare regizor, ci şi un mare pedagog, lucru destul de rar la regizorii de astăzi. Repetiţiile cu public, cu distribuţii schimbate de la o zi la alta, au fost complet noi pentru mine şi, în mare măsură, utile. Ele ne-au înspăimântat la început, dar curând ne-am dat seama că delicateţea cu care ştie să întrerupă şi să facă anumite observaţii sau corecturi, din mers, este foarte puţin stânjenitoare, iar pentru public, este chiar un lucru inedit, amuzant şi incitant."

Cu atât mai neobişnuită a fost reprezentaţia serii de 12 ianuarie 2007 când Andrei Şerban a modificat distribuţia de la o scenă la alta, ceea ce a presupus o concentrare excepţională din partea actorilor; s-a coagulat un adevăr scenic viu şi aproape palpabil, de care spectatorii au fost adânc impresionaţi.

De la repetiţii, mai păstrez imaginea Ofeliei Popii, pierdută de oboseală, lungită pe un pled undeva în culise şi revenindu-şi miraculos atunci când trebuia să intre în scenă.

Maia Morgenstern, repetând textul la cabină, serioasă ca şi cum l-ar fi citit prima dată, devenea apoi o Arkadina exuberantă; am întrebat-o cum a fost reîntâlnirea cu Andrei Şerban şi mi-a răspuns simplu: „Ca-ntre profesionişti. E foarte exigent şi vreau să-i răspund pe măsură... Dar e şi o mare bucurie pentru mine!" Şi i-a răspuns; performanţa Maiei Morgenstern în reprezentaţia de premieră a fost una electrizantă – în ciuda unor poze, un fel de stop-cadre, uşor supralicitate, cum ar fi ameninţarea cu plecarea fără întoarcere de la sfârşitul actului II – actriţa reuşind un adevărat tur de forţă, cu treceri subtile alternând cu atitudini apăsate.

Gelu Potzolli oarecum îngândurat traversând scena şi probând mersul nesigur al lui Sorin, personajul încredinţat lui: „...personajul este mai presus decât mine, actorul, şi eu trebuie să ajung la el şi nici un efort nu-i prea mare pentru asta. Andrei Şerban m-a făcut să înţeleg acest lucru. Ca şi Sorin, ca şi alţi oameni, şi eu am avut dorinţe neîmplinite, am vrut să fiu pilot, în fine... Dar durerile lui Sorin sunt mai acute în spectacol, trăirile lui trebuie să fie complet credibile".

Cristina Fluture (cealaltă Nina Zarecinaia), la cabină, într-o seară, surâzătoare, puţin stingherită dar încrezătoare că o va găsi pe Nina sa; Pally Vecsei care s-a scuzat politicos, dar m-a convins că i-ar fi fost prea greu să stăm de vorbă şi care e uluitor în felul discret, reţinut şi atât de înduioşător în care-l identifică pe Medvedenko – lumea aceea devenind atroce prin răutatea gratuită manifestată faţă de vulerabilitatea conţinută a personajului; Diana Fufezan notând cuminte, concentrată ca o liceană la ora de matematici, ajunge dedezlănţuită în momentul apariţiei Maşei sale. Sunt toate *flash*-uri păstrate pe retină.

Săptămâna petrecută în Teatrul Naţional „Radu Stanca" a trecut prea repede; dar am plecat convinsă că nu trebuie ratate, de nimeni aflat la Sibiu, reprezentaţiile spectacolului *Pescăruşul*; sunt experienţe artistice autentice, tot atâtea posibilităţi de a pătrunde într-un univers de creaţie cu totul special, iar „inteligenţa emoţiei" este unicul lucru cu care publicul trebuie să-i răspundă lui Andrei Şerban. Are o ştiinţă teatrală sigură de a da semnificaţie emoţiei transformând-o în construct intelectual sensibil.

Se cuvine să mulţumesc trupei „Pescăruşului" care mi-a acceptat prezenţa în momente deloc uşoare pentru eforturile ce-i erau solicitate, ca şi Andreei Dumitru care a consemnat o parte dintre mărturiile actorilor.

28 NOIEMBRIE 1997

Giorgio STREHLER

Cele patru citadele ale teatrului de artă

Am fost invitat aici, la Teatrul Le Vieux-Colombier, pe care îl știu din tinerețe și pentru a cărui reînflorire am luptat, ca să vorbesc despre Piccolo Teatro ca teatru de artă. V-ați întrunit aici, cu două zile în urmă, pentru a dezbate această chestiune, această realitate. E o dorință îndreptățită, după cum îndreptățită este și o discuție despre teatrul public în zilele noastre. Teatru de artă, teatru public – problemele par diferite, și totuși, ele sunt apropiate. Ar fi de dorit, mai ales acum, să le reunim pentru a reflecta asupra amândurora. E un fel de a ne pune întrebări legate de meseria noastră, în relațiile ei cu prezentul, dar și de a ne pune întrebări despre public. Publicul e protagonistul teatrului, oamenii de teatru trebuie să se gândească la el, iar el trebuie să afle acest lucru. Trebuie să știe că nu îl uităm.

Pentru că ne apropiem de sfârșitul secolului, e inevitabil să ne simțim obligați să facem un bilanț. Toată lumea va trece prin asta, va face un bilanț politic, social, uman... Noi, bieți oameni de teatru, suntem nevoiți să vorbim despre teatru. Meseria noastră e legată de colectivitate, noi suntem cei mai sensibili în raporturile dintre arta noastră și societatea în care trăim. Toți artiștii întreține un raport cu societatea în care trăiesc, dar posibilitatea de a vorbi despre viață așa cum se vede ea e diferită la pictorul ori la muzicianul care creează de unul singur, spre desosebire de un grup de actori și de un regizor care lucrează împreună cu un scenograf, cu un maestru de lumini... Toți aceștia vor să se adreseze, la unison, unui grup de oameni care vin seara într-o sală ca să-i vadă. Cele două grupuri comunică între ele și, tocmai de aceea, suntem noi foarte sensibili la problemele colective.

Făcând bilanțul secolului, descoperim că teatrul de artă a constituit unul dintre punctele forte ale ultimei sute de ani. Dacă lăsăm deoparte toate eșecurile, toate erorile, tot ceea ce nu ne-a izbutit, pe scurt, dacă facem o triere, vedem că rămân o grămadă de bijuterii, de pietre prețioase, de figuri eroice... toate aparțin teatrului de artă, așa cum îl înțeleg eu. Între spectacole, piese și artiști s-a stabilit un schimb, iar noi trebuie să avem grijă să-l continuăm. E cea mai importantă misiune încredințată Uniunii Teatrelor din Europa.

Aș începe prin a spune simplu că teatrul de artă e o problemă capitală pentru noi, cei care îl practicăm. Nu știu dacă asta e adevărat pentru teatru în general, pentru noi, însă, da. Afirmația privește tot acest secol extrem de dialectic, care a produs lucruri îngrozitoare, dar care, în același timp, a dat naștere și unor lucruri extraordinare. Secolul al XX-lea e marcat deopotrivă de distrugere și de speranță. Sunt fericit că am trăit această epocă. Nu-mi place că a trebuit să fac războiul, mă bucur însă că am făcut teatru în ultimii cincizeci de ani... Generația noastră s-a văzut confruntată cu toate aceste probleme, dar asta s-a întâmplat și cu precursorii noștri, ruși, francezi, germani. Teatrul n-a

scăpat de zguduirile istoriei, de cele din viața oamenilor care l-au făcut. Lista succeselor înregistrate de el de-a lungul timpului și până la acest sfârșit de veac e bogată în autori dramatici, actori, regizori. Ea începe cu *Livada de vișini*, o piesă extraordinară, care trebuie jucată ori de câte ori se ivește ocazia și, mai ales, atunci când știi cum să o privești. Sunt nițeluș ridicoli oamenii aceia care nu înțeleg că totul se schimbă, dar sunt totodată atât de înduioșători! Spaimele, îngrijorările lor sunt enorme. Au mai fost, de asemenea, Pirandello, Beckett... Au fost și actori care au revoluționat totul. N-am văzut-o pe Eleonora Duse, nu știu ce timbru avea vocea ei și n-o să știu niciodată. Știu doar ce mi-a povestit, într-o zi, Luchino Visconti: „*Eram copil, aveam vreo șapte sau opt ani, și părinții mei, care mă duceau cu regularitate la teatru, mi-au spus într-o seară că mergem s-o ascultăm pe Duse. Am ajuns cu întârziere; când am intrat în loja noastră, spectacolul începuse. Pe scenă se vedea o grădină, două doamne stăteau pe o bancă. Una dintre ele ținea în mână o umbrelă cu care se juca nepăsătoare, în timp ce vorbea pe un ton banal, obișnuit... nici măcar nu se auzea întotdeauna prea bine ce zice. L-am întrebat pe tata când o să înceapă spectacolul*". Spectacolul începuse, iar copilul nu-și dădea seama că între viață și teatru nu era nici o diferență. „*A fost o mare lecție* – a încheiat Visconti. *Jocul lui Duse era extraordinar de adevărat*". În felul ei, făcea teatru de artă. Noi n-am cunoscut-o, dar au venit după aceea alți actori magnifici... ce am pierdut, am pierdut, ce am putut vedea, am văzut... Iar mâine, ce ne va fi dat să vedem? Ceea ce vom avea de văzut depinde de ceea ce urmează să facem. Asta e responsabilitatea noastră.

Ca să revenim la teatrul de artă în secolul al XX-lea, aș vrea să comentez, la început, un admirabil articol al lui François Regnault, apărut în revista *Le Théâtre en Europe*, nr. 9, din 1986. Se intitulează *Povestea celor trei citadele*. „*Primul stăpân* aștepta totul de la teatru, pentru *al doilea*, teatrul nu era decât teatru, iar pentru *al treilea*, teatrul era teatru dar și altceva. Fără îndoială că primul, **Jacques Copeau**, și al doilea, **Louis Jouvet**, nu formează cu cel de-al treilea, **Bertolt Brecht**, un trio, nici un grup, și nimeni nu i-a văzut vreodată împreună. Al doilea a fost elevul primului, iar al treilea era, pentru Franța, un venetic. Totuși, o să ne prefacem aici că ei incarnează – ar trebui spus: primul *incarnează*, al doilea «*descărnează*», al treilea *demonstrează* – trei poli diferiți, opuși, ai concepției despre locul teatrului în societate. Ne vom strădui, așadar, să caracterizăm acești trei poli în interiorul cetății, nu atât din punctul de vedere al unor principii generale, empirice sau raționale, și nici din punct de vedere al dramaturgiei sau al jocului actoricesc, ci mai degrabă în funcție de jocul acestei geometrii variabile, de locul fizic al teatrului în cetate, în societate".

Pornind de aici, Regnault începe să vorbească despre fiecare dintre cei trei, pe rând. Ce-i reproșez eu e că nu spune nimic despre *prima citadelă*, cea a lui **Konstantin Stanislavski**, care și el, știu prea bine, nu e singur. Îl are alături pe **Vladimir Nemirovici-Dancenko**, așa cum, alături de Marx, stă întotdeauna Engels. Da, în secolul nostru există *patru citadele* în povestea teatrului de artă. Ele s-au născut pe tărâmul mai întins, contradictoriu și deznădăjduit, bogat în potențialități, care este teatrul.

Teatrul izvorăște din dorința mai multor oameni de a se aduna laolaltă pentru a propune un produs artistic unui anumit public. De-a lungul istoriei sale, travaliul teatral a fost, în general, călăuzit de o tradiție transmisă din generație în generație:

„Mama juca așa, tata juca așa, eu am încercat să fac ca ei". Poate că, la început, bunicul și-a făcut meseria foarte bine, apoi tata ceva mai puțin bine, iar nepotul și mai puțin încă. Acest teatru familial se deteriorează odată cu trecerea timpului. E amenințat de degradare. Și atunci, ideea teatrului de artă încolțește în mintea unui actor – Stanislavski era actor – și, în mintea lui Nemirovici-Dancenko, director de teatru, regizor, dar nu și actor. Ei își unesc eforturile pentru a da un nou impuls teatrului, pentru a face altceva, mai bun decât tot ceea ce vedeau în jurul lor, pentru a descoperi ceva diferit. Și au nemaipomenitul noroc, pe care niciunul dintre ceilalți stăpâni ai citadelelor nu l-a avut (în afară de ultimul, Brecht): au un autor, un uriaș autor dramatic, Cehov.

Raporturile lor n-au fost dintre cele mai comode. Autorul nu e niciodată mulțumit, pe scenă e prea mult zgomot, e prea mult din asta, nu destul din ailaltă, nu se râde, nu trebuie să se plângă... Dar, pe mine unul, această colaborare furtunoasă mă emoționează nespus. Mi-l închipui pe Stanislavski care, în *Pescărușul*, îl juca pe Trigorin ca pe un scriitor nițel cam dulceag, plin de șarm, îmbrăcat în alb din cap până-n picioare și înșirând nonșalant cuvânt după cuvânt. La sfârșit, îl întreabă pe Cehov ce părere are despre personajul creat de el: „*Hm, pe Trigorin îl văd mai curând cu pantaloni în carouri, cu o gaură la pantof și fumând trabuc*". Stanislavski rămâne perplex, iar Cehov pleacă fără să mai scoată o vorbă... Cu aceste câteva detalii, autorul a făcut praf imaginea lui Trigorin creionată de Stanislavski. I-a trebuit multă vreme regizorului până să înțeleagă ce voise Cehov să-i sugereze: că tragismul lui Trigorin vine din faptul de a fi, în fond, un personaj lamentabil, ușor vulgar, vanitos, un scriitor ale cărui texte nu le citește nimeni... în afară de Nina, care îl divinizează. Gaura din talpa pantofului și pantalonii în carouri ne lasă să înțelegem că fata se înșală. Se înșală așa cum te înșeli în dragoste. Trigorin nu e cel pe care îl crede ea... dar noi, nu ne-am lăsat oare și noi amăgiți de iluziile pe care ni le-am făcut despre iubitul sau iubita noastră? Despre această eroare tragică voia Cehov să-i vorbească lui Stanislavski, a cărui șansă a fost aceea de a avea alături de el un autor.

Copeau nu a avut un autor. El a fost nevoit să facă un ocol prin clasici și, slavă Domnului, Franța nu duce lipsă de ei. În locul unui dramaturg contemporan l-a luat pe Molière, așa cum ar fi putut să-i ia pe Corneille sau pe Racine. Și a început să facă un teatru contrar manierei curente în care se făcea teatru pe atunci. Copeau s-a arătat necruțător față de teatrul-marfă. S-a ridicat vehement împotriva oamenilor care, după ce și-au luat cina, vin la teatru ca să râdă, să se distreze. Nu avea dreptate, eu nu cred că oamenii ăștia sunt pe de-a-ntregul demni de dispreț. Ei se duc într-o sală de spectacol să vadă, împreună cu alții ca ei, cum joacă anumiți actori (și poate că joacă prost) să vadă personaje sau situații care nu sunt neapărat foarte interesante sau foarte artistice. Dar fac efortul de a ieși din casă, de a scăpa de teribila mașinărie care te țintuiește la domiciliu – televizorul – ca să intre într-un loc și să spună: „A, ia te uită, e și prietenul meu aici", sau, dimpotrivă, să întâlnească pe cineva necunoscut, ca să petreacă un moment împreună. E un lucru minunat. Publicul e misterul teatrului. De ce vine? De ce oamenii au ales să fie aici în seara asta, să se cunoască, poate să se și simpatizeze un pic? Nu poți sta așezat lângă cineva ore în șir fără ca niște legături să se stabilească între tine și vecinii apropiați. Nu știm care este natura acestor legături, dar că ele se înfiripă e sigur. Căci teatrul e un mod de a renunța la singurătate pentru a te regăsi în mijlocul acestei colectivități. Înainte,

faptul de a merge la teatru părea mai firec decât astăzi, când tentațiile s-au înmulțit... Să iubești teatrul în zilele noastre nu e ceva de la sine înțeles. Spun asta ca să nu se uite că teatrul e întotdeauna mai cuprinzător decât teatrul de artă. Mă tem că Jacques Copeau a uitat acest lucru. El zice că vrea să plece din teatru pentru a-l sluji mai bine.

Nu l-am cunoscut îndeaproape pe Copeau. M-a influențat indirect, prin elevii lui. L-am întâlnit la Florența, când aveam unsprezece ani și când el monta unul dintre spectacolele sale cele mai interesante, *Misterul Sfintei Olivia*. L-am văzut cu ochii unui copil, dar asta n-are importanță... Căuta copii pentru roluri de îngerași. Eram cu mama, m-am prezentat la selecție, dar nu m-a ales, fiindcă aveam părul prea negru. Îi mai simt și acum degetele prin păr: „*E prea brunet, mă deranjează*". Am văzut apoi spectacolul, cei trei îngeri nu făceau decât să susțină o corabie pentru a simboliza călătoria... iar eu nu mă număram printre ei, pentru că eram prea brunet. Pe Copeau, însă, nu l-am uitat. Mulți ani mai târziu, un strănepot al lui a venit la Piccolo să învețe meseria de mașinist. Îmi făcea plăcere să știu că în culise se afla un Copeau. Familia era acolo.

Pentru Copeau, teatrul e o mașină infernală. Trebuie să ieși din ea. De ce? Ca să faci din nou teatru. Copeau n-a părăsit niciodată de-adevăratelea citadela teatrului. A abandonat instituția, pentru a face un alt fel de teatru. Ce fel? Avea o ideee mistică despre teatru, o idee deosebit de austeră... credea că teatrul e ceva sacru. Iar la sacru, spunea el, nu se ajunge printr-un spectacol bulevardier păgân. Se înșela, căci o fărâmă de sacru dăinuie în orice reprezentație, oricât de jalnică ar fi ea și oricât de stupid ar fi publicul... Nu lipsește niciodată o înfiorare, un dram de nebunie, fără de care nu poți juca... Ai nevoie de dramul ăsta de nebunie ca să-ți pui inima în mâinile oamenilor care te privesc. Copeau visa la un teatru cu adevărat mistic, fără îndoială utopic. Nu spunea el oare că s-a îndepărtat de teatru pentru că voia să le ceară actorilor ceea ce doar Dumnezeu le poate cere? Toți l-au părăsit, dar lecția lui a fost continuată de Michel de Saint-Denis, care s-a dus s-o predea în Anglia. Numeroși sunt încă cei ce se revendică de la școala lui Copeau. Teatrul lui de artă a avut moștenitori.

Nu știm ce gen de teatru se gândea Copeau să facă în afara teatrului, știm însă că era vorba mai degrabă de un teatru colectiv. Și, de asemenea, artizanal; actorii trebuia să-și coasă singuri costumele, să-și sculpteze măștile, să acționeze ca membri ai unei bresle de artizani. Ca să poată realiza toate acestea, Copeau a intuit că era necesar să întemeieze o școală. Nu putea concepe teatrul fără școală. Ca și mine. La începutul anilor '50, am deschis o școală la care a trebuit să renunț după vreo cinci, șase ani. Nu puteam repeta până noaptea, pentru ca a doua zi dimineață să mă întorc la cursuri. Nu rezistam. Acum câțiva ani, am deschis iarăși o școală, numai că de astă dată mi-am aranjat un program convenabil, cam așa cum procedase Jouvet ca să se împace cu exigențele cursurilor. Mă duc când pot, iar după-amiezele elevii vin la repetiții. Le vorbesc, îi invit să urce pe scenă, fac școală cu ei în plină activitate teatrală.

Numai așa poate fi imaginat un teatru de artă. Însoțit de o școală. Altfel, riscă să devină estetizant, dacă nu chiar steril. De aceea preda Stanislavski. Iar elevii lui au avut și ei, fiecare, o școală. Meyerhold, Vahtangov, Tairov. Toți l-au trădat, dar, ca dascăli, toți poartă, mai presus de orice, pecetea lui Stanislavski.

Și asta datorită formației lor, pregătirii din școală. În felul lui, Copeau înțelesese și el acest lucru.

Și iată-l și pe *cel de-al treilea*, **Jouvet**. Mi-a fost profesor. Celălalt, Stanislavski, a fost profesorul tuturor, chiar și al lui Brecht, credeți-mă. Jouvet l-a părăsit pe Copeau, care spunea despre el că „nu urmărește decât succesul" sau, și mai acuzator, și cu un oarecare dispreț: „Jouvet nu vrea decât să facă furori". A făcut carieră în cinematografie, dar puțin îi păsa de cinema, ascultați ce vă spun, fiindcă l-am cunoscut bine pe acest maestru, dificil ca om. Rămâneam așezat într-un fotoliu la Teatrul Athénée, nu-mi cerea să fac nimic, nu eram asistentul lui... nu-mi spunea lucruri extraordinare, nu aveam sentimentul că mă învață ceva. Dar câte nu am învățat, totuși, de la omul ăsta, căruia i-am interpretat acum câțiva ani lecțiile, sintetizate de Brigitte Jaques într-o piesă, *Elvira sau pasiunea teatrală*. Jouvet nu credea că trebuie să plece altundeva ca să facă teatru. Nici să creeze o altă școală; se ducea în mod regulat la Conservator, fiindcă învățase de la celălalt, de la maestrul lui, cât e de necesar să lucrezi într-o școală. Pentru trupa lui, însă, pe care și-o formase cu timpul, n-a deschis o școală. Era convins că în teatru, dacă ai răbdare, înveți până la urmă totul; chiar dacă-ți ia o viață până să reușești, nu contează vârsta... Da, înveți...

Și Jouvet clădise o citadelă, întrucâtva mistică. Era mistica scenei, a trupei, pe scurt, a teatrului. Mi-amintesc de ziua când, la Florența, Jouvet își aștepta actorii pentru o repetiție cu *Școala femeilor*, cu care venise totuși să mai repete. Era singur, aștepta; după vreo trei sferturi de oră, actorii au sosit, scuzându-se: „Am vrut să vedem și noi puțin Florența, suntem aici pentru prima oară". Iar Jouvet le-a replicat: „*Ce înseamnă Florența? Rafael, Uffizi... Florența voastră e aici*".

„*Florența e scena*" – Jouvet se închisese în teatru și nu mai ieșea de acolo. Era ceva sacru în această izolare. Rămânea închis în meseria lui. Într-o zi, mi-am luat inima în dinți și l-am întrebat: „Ce credeți despre politică?". „Multe", mi-a răspuns. „Dar votați vreodată pe cineva?". Cred că nu vota, nu ținea nici cu unii, nici cu alții. Era un călugăr, un călugăr laic. Ducea o viață monahală, închinată nu lui Dumnezeu, ci Teatrului. Iar restul, viața, dragostea... toate astea nu-l interesau. Teatrul era un absolut. În clipa aceea, am înțeles că îmi lipsea ceva. M-am despărțit de el, l-am lăsat să facă în continuare un teatru foarte bun, un cinema foarte bun, dar, în ce mă privește, mi-am îndreptat pașii spre cea de-a patra citadelă.

Cea de-a *patra citadelă* îi aparține lui **Brecht**. L-am întâlnit din întâmplare, chiar înainte de punerea în scenă a uneia dintre piesele lui. Era la Berlin... intimidat, plin de sfială, m-am adresat lui: „*Maestre...*". „*Nu sunt maestru,* mi-a răspuns, *nu fac decât propoziții*". Am început apoi să vorbim, iar el a sfârșit prin a avea cu mine o relație deosebită de cele pe care le întreținea cu colaboratorii lui. De aceea mă duceam des la Berlin, anume ca să merg la teatrul lui, să rămân alături de el la repetiții, să stăm puțin de vorbă, măcar câte o jumătate de oră, cum se nimerea. Mă învăța cum să fiu uman, cu sau fără Dumnezeu, cu sau fără Florența, cu sau fără Marx. Trebuie să fim oameni, dar niște oameni cu idei personale, cu convingeri proprii, căci numai astfel putem face teatru cu adevărat. Dacă tu, „actorul descărnat", cum spunea Jouvet, acționezi cât de cât

în viață, te poți apropia de Hamlet. Dacă faci comparații, dacă ataci și ești atacat, dacă iubești, dacă te înșeli, într-un cuvânt, dacă te tăvălești în mocirla vieții, poți să înțelegi și să istorisești povestea lui Hamlet. Deoarece atunci dispui de propriul tău material, pui în rolul ăsta o parte din tine, o parte din oamenii epocii tale... Brecht m-a învățat și că poți înțelege lucrurile într-un anumit sens, dar că apoi poți să-ți faci autocritica, să-ți dai seama că ai greșit. Am descoperit atunci că pot repeta cu îndârjirea lui Jouvet și că mă pot duce să și votez. Îi datorez lui Brecht faptul de a fi descoperit că dialectica se aplică nu numai în teatru, ci și în viață. El m-a învățat îndoiala, curajul de a-mi revizui certitudinile. Când mă gândesc astăzi la el, ceea ce mă supără e să-i văd pe unii dintre adversarii lui înfățișându-l ca pe cineva care credea că deține adevărul absolut.

Poate teatrul să schimbe lumea? *„În fiecare zi mi se pune întrebarea asta!"*, spunea Brecht. Poate să o schimbe, ca și muzica sau ca și celelalte arte, cu un milimetru. Cine știe, poate că nu schimbă nimic în afară de sine însuși. De aceea, artistul trebuie să aibă curajul de a fi el însuși, de a-și apăra ideile și, în același timp, de a renunța la ele, pentru a putea evolua. Câtă noblețe e în îndrăzneala de a-ți recunoaște greșelile!

Când am intrat în cea de-a patra citadelă, am înțeles că drumul formării mele ajunsese la capăt. Nu m-am format într-o instituție, ci făcând teatru. Totul a fost trăit, încercat, admis, criticat în exercițiul practicii teatrale zilnice, *practica de la Piccolo*. Chiar când am părăsit Piccolo timp de trei ani, din 1968 până în 1971, ca să alcătuiesc o trupă independentă, *Grupul Teatru și acțiune*, mi-am continuat pregătirea, marcată de experiența celei de-a patra citadele. Am acționat în spiritul lui '68, cu diferența că trupa nu era formată din tineri dornici să devină actori, ci din profesioniști care lucrau în teatru, nu aveau probleme de șomaj, voiau doar să se strângă în jurul meu ca să înceapă o practică autonomă. A fost greu, depindeam de succes, de încasările din fiecare seară... în timp ce ceilalți strigau *„O să facem revoluție!"* și n-au făcut-o, un grup de actori se închegase și-și propusese să facă teatru de artă în afara circuitelor internaționale. Era modul nostru de a ne exprima dezacordul. Eu, fondatorul unui teatru, am trecut de partea cealaltă a baricadei, împotriva teatrului, împotriva propriului meu teatru... Experiența a luat sfârșit după trei ani, mai întâi pentru că meandrele Istoriei sunt ciudate, apoi, pentru că bucuria de a fi împreună s-a preschimbat nu propriu-zis în răutate, ci mai curând într-o neînțelegere reciprocă. Situația generală se schimbase și, cum Grassi, care fusese chemat să conducă școala, nu voia să accepte postul dacă nu mă întorceam la Piccolo, am revenit. M-am întors acasă, încurajat de aventura pe care o trăisem. Să reiau Piccolo însemna pentru mine o datorie civică. Unul dintre asistenții mei m-a întrebat atunci: *„Trebuie să acceptăm să călcăm în picioare pe cineva ale cărui idei sau gusturi nu le împărtășim?"*. M-am gândit și i-am scris: *„Nu, nu trebuie călcat în picioare nici cel mai ticălos vierme, nemuritor sau nu"*. *Fraza asta îmi amintește un pic de Cehov, pare că vine de la el, căci cele patru citadele le port în mine, fără să fi sacrificat vreuna. N-am vrut să fiu elevul primului, nici al celui de-al doilea, de-al treilea sau de-al patrulea, am vrut ca la Piccolo să se regăsească toți patru laolaltă. Asta a fost bătălia mea, pariul vieții mele.*

Am lucrat la Piccolo, care și-a sărbătorit de curând cincizeci de ani de existență. Din 350 de spectacole prezentate, 225 sunt semnate de mine. Las în

urma mea o mare bibliotecă teatrală, un patrimoniu... Am repetat, m-am închis în teatru, dar am făcut tot posibilul să fur câteva clipe ca să caut în cărți cuvintele care-mi lipseau, să înțeleg viața și să o îndrăgesc, să dăruiesc puțină dragoste, să zicem. Fiindcă am intrat în a patra citadelă, am înțeles că e o datorie să te dăruiești vieții. Intrând în clocotul ei, aplicându-i legile dialecticii, aprobând-o ori dezaporobând-o, am putut deveni mai uman și, poate, am putut înțelege mai bine o piesă. Ca să pricepi ce a vrut Cehov să-i spună lui Stanislavski, trebuie ca mai întâi să ai propria ta avuție lăuntrică. Și pentru asta trebuie să-ți cunoști propria natură, să ai curajul să te arunci în vâltoarea vieții, să trăiești viața din plin. Le spun uneori elevilor mei, și v-o repet acum și dumneavoastră, deși nu sunteți elevii mei: „*Nu trăiți cu pumnii încleștați, cu fața la zid, temându-vă de vid... sigur, așa s-ar putea să ajungeți, cine știe, chiar și la nouăzeci de ani. O să trăiți mult, dar la ce bun? Nu, faceți ceea ce vreți să faceți, iar la sfârșit veți fi suferit, veți fi avut deziluzii, dar veți fi trecut prin viață ca niște ființe umane. Viața trăită astfel merită osteneala de a fi trăită. Altfel nu!*". Ceea ce spun acum e valabil și pentru teatrul de artă. Nu ajunge să faci doar o operă artistică.

Sunt întrebat despre elevii mei. Dar cum eu însumi nu m-am format la vreo școală, pot spune că și eu am format mulți oameni în afara școlii. Actori, regizori, am lăsat o urmă, un asfințit de soare înainte de căderea nopții. Bob Wilson declară că s-a hotărât să se apuce de teatru când a văzut luminile la unul dintre spectacolele mele. El, care e maestrul luminii în teatru, nu mi-a copiat eclerajele, dar datorită mie a înțeles importanța lor. De fiecare dată când faci ceva plenar, cineva are de învățat din asta.

Important e să nu fi niciodată satisfăcut, să nu te oprești. Ca să definesc teatrul de artă așa cum l-am înțeles eu, voi folosi un cuvânt faustian, intraductibil: „*streben*". Înseamnă „*a tinde către*", „*a te strădui din răsputeri să ajungi la*"... „streben" indică un imbold către ceva ce nu se află acolo. Un lucru care cere un efort deosebit, numai că nu poți să spui care anume e acel lucru, poți doar să simți că ai nevoie de el. Iar când îl atingi, ai sentimentul că în depărtare se profilează un alt lucru și te îndeamnă să continui. Trebuie mereu să te îndrepți către ceva... Așa ar putea fi descrisă istoria teatrului de artă, istoria unui teatru în necontenită mișcare și care își dorește astăzi să ajungă la ceva mai bun decât ieri, să dezvăluie tot mai în profunzime misterele acestei vieți pe care o exaltă, chiar când e vorba despre tragediile ei. De altfel, tocmai din această cauză oamenii pot suporta tragedia, căci, la sfârșit, morții de pe scenă se ridică și mulțumesc publicului, așa cum mortul așezat în acest fotoliu se ridică și vă spune: „*Mulțumesc!*".

Publicul din sala Teatrului Le Vieux-Colombier se ridică și îl ovaționează pe maestrul care îi vorbise în ziua aceea pentru ultima oară. Dar cine putea ști asta atunci, pe 28 noiembrie 1997?

Alocuțiune reprodusă de **GEORGE BANU** (coordonator)
în *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*,
Éditions THÉÂTRALES – Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 2000.

Traducerea din limba franceză: *Delia VOICU*

ESEURI

Liviu MALIȚA

Evangheliști, apostoli și apostați (I)

În 1992, ***Evangheliștii*** de **Alina Mungiu-Pippidi** a obținut Premiul UNITER pentru *Cea mai bună piesă a anului*. Publicată în volum în 1997 (ediția definitivă 2006[1]), ea a fost pusă în scenă, după mai multe ezitări, în 2005, la Ateneul Tătărași, din Iași, în regia lui Benoît Vitse. Premiera absolută a stârnit un imens scandal. Cazul intrigă în sine, fiind, totodată, simptomatic pentru contextul socio-cultural al României postdecembriste.

Textul pornește de la premise ofertante, însă insuficiente pentru a-l valida artistic. Există mai multe teme complementare. O istorie evenimențială (biografia unui prooroc evreu – Iisus), concurată și ocultată de istoria scrisă. Planul meta-narativ, „aventura facerii unei povestirii" (*the making of...*), primează asupra poveștii propriu-zise. Ficțiunea despre trecut se dorește o deconstruire a unei ideologii (recte a creștinismului) și, implicit, o critică a fundamentalismului sau fanatismului, a terorismului ideatic.

Tipologia complexă – strategul, iluminatul, dialecticianul, doctrinarul (dintre care se reține doar trei personaje: Cherintos, Pavel și Iisus, restul fiind estompate și dezvoltate precar din punct de vedere dramatic) – permite, în interiorul criticii creștinismului, citit ca propagandă, conexarea și confruntarea mai multor perspective (de exemplu: monoteismul iudaic *vs.* eclectismul elen, în speță epicureism, stoicism și cinism), până la stabilizarea unei versiuni apologetice definitive.

Precaritatea intrigii și absența afabulației sunt compensate de dinamica ideilor, dezvoltată în detrimentul acțiunilor, dar susținută ingenios de gruparea personajelor în perechi antagonice.

Un astfel de dublet este alcătuit din *Iisus* (numele nu apare în lista personajelor) și *Povestitorul*, reprezentând, ultimul, personajul istoric, celălalt, emblema/prototipul. Știm puține lucruri despre existența terestră a lui *Iisus* și chiar ceea ce aflăm e, fie incert, fie distorsionat. În schimb, *Povestitorul* este o figură hieratică, indecisă, spectrală, lipsită de aură – un profet abandonat de Dumnezeu –, care narează episoadele cruciale ale propriei existențe, ce urmează să fie transcrise, în mai multe versiuni, în ceea ce va fi biografia sa apologetică de sfânt întemeietor al unei noi mari religii: creștinismul. Dubletul *Iisus*/*Povestitorul* rezumă două ipostaze: Christosul biblic, mesianic, și cel asumat de poziția psihantropistă, care nu-i recunoaște decât natura umană. *Povestitorul* este geamănul laș al lui *Iisus*, care nu se poate ridica la înălțimea misiei (e nevoie de intervenția lui Pavel, care să opereze corecturile biografice necesare, pentru ca suprapunerea cu prototipul să fie posibilă) și care, sub influență străină, se degradează. Constrângerile umanului, cu toate demisiile sale, îi limitează exemplaritatea, ceea ce îl face credibil din punct de vedere socio-antropologic, fiind, însă, privat de orice element radical transcendent. Una dintre sugestiile posibile este că personajul istoric *Iisus* nu a fost la înălțimea oglinzii (bovarice) a unei religii ambițioase, aflate *in statu nascendi*. Pentru ca aceasta să devină ceea ce este astăzi era nevoie de un povestitor infidel.

Al doilea dublet este format de cei doi apostoli: *Petru* și *Pavel*. Ambii mistifică învățătura. *Petru* este canonicul, păstrătorul de taine. El reprezintă fața rigoristă a

credinței, cel care îngheață în dogmă niște învățături transmise oral, mai vii, mai subtile și mai volatile. Consecvența sa constă în aceea că Biserica visată de el este organică, consubstanțială credinței. Dimpotrivă, *Pavel* și-a asumat rolul ideologului. Deși este și el un vizionar și un exaltat, nu e lipsit de luciditate și de pragmatism. Este cel care construiește, țese cu ochi limpezi ideologia. Știind că simplitatea nu are priză, monitorizează scrierea noii evanghelii, neezitând să deformeze faptele și vorbele, „îmbogățindu-le" cu rituri păgâne, pentru a satisface setea de mister a contemporanilor săi. În dorința lui de a promova adevărul chiar și prin minciună, va face din viața lui Iisus o antologie arbitrară, care amestecă relatarea cu interpretarea. Adevărul, înțeles ca fidelitate factologică, coexistă cu frauda pioasă, argumentarea sau credința cedează locul persuasiunii, iar „rafinamentul stilistic" (p. 49), ca ingredient important al strategiei succesului ideologiei, valorează mai mult decât principiile vehiculate. Vizionarismul personajului constă în a promova fără ezitări latura politică, dar și instituțional-organizatorică, a credinței, chiar separate de cea spirituală: în scena a X-a, care reface „cina cea de taină", șovăie mai mult să-l ucidă pe Cherintos (mintea sa i-ar fi de mai mare folos), decât să-l înjunghie pe Iisus, pe care l-a închis deja în carte și care nu-i slujește decât de pretext.

Cei patru *elevi/apostoli* au și ei un rol dublu: *1.* de a (trans)scrie și resemantiza povestea lui Iisus, redactând cartea sacră după comandamentele ficțiunii literare și supunând-o simultan unei critici lucide (pe măsură ce înaintează în redactare, ei descoperă tot mai multe inadvertențe, lucruri neverosimile, aberații) și 2. de revelator al veridicității: jucând (psihodramatic) scenele dintre *Iuda–Caiafa–Pilat*, ei descoperă, prin această teatralitate spontană, în spatele poveștii de camuflare, adevărata desfășurare a evenimentelor.

Structura dramatică abuzează, însă, de simetrii interioare, organizate cu o precizie aproape matematică. În schimb, finalul în poantă reprezintă, probabil, punctul forte al piesei. Are multe din datele artei: surpriză compozițională, precum și capacitatea de a ambiguiza textul și de a-l deschide interpretativ, promițând să îl salveze din plat și convențional.

Este un final antitetic.

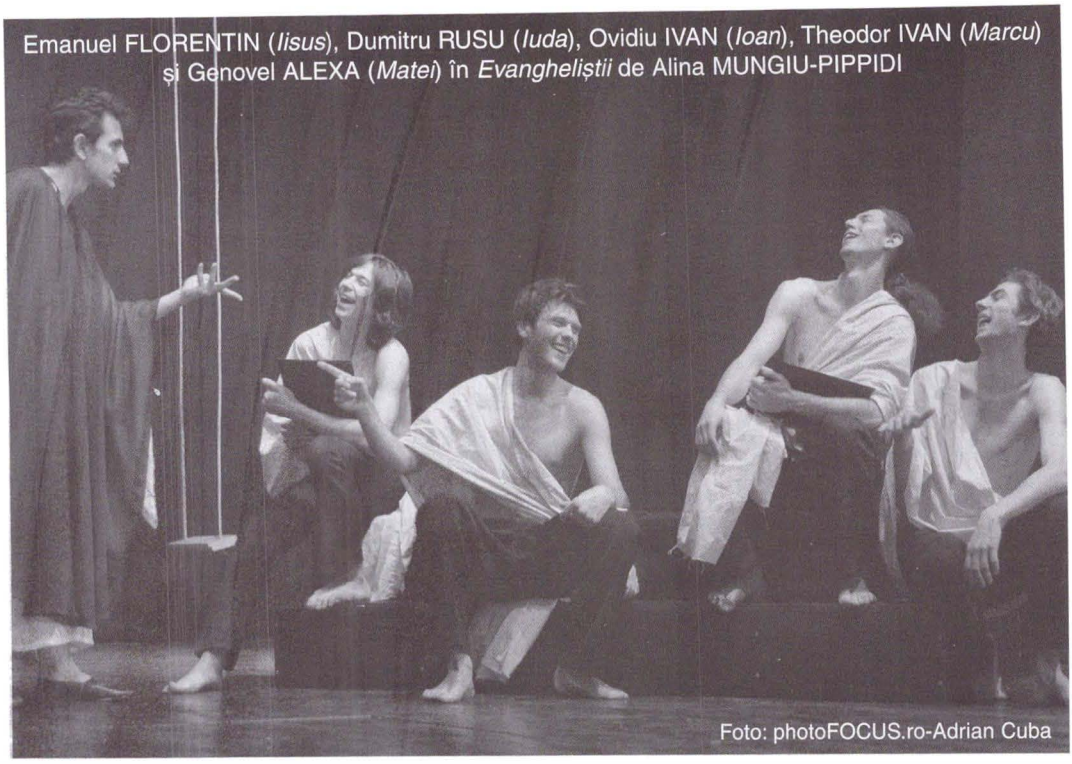
Într-o primă lectură, minunea învierii lui Iisus poate fi acceptată, printre mai multe parodii care o preced, drept singura autentică. Are atribute care o fac credibilă: se produce în absența martorilor (toți sunt morți), deci nu are nimic demonstrativ, invitând la interiorizare. Într-o accepțiune înaltă, ea poate certifica un sens mistic, contrar registrului demitizant care domină textul: Dumnezeu triumfă dincolo de încercările de deturnare a sa înspre credință (Petru) sau spre ideologie (Pavel), sacrul e imun la ingerințele umane și se manifestă într-o manieră mai imperativă tocmai prin ambiguitatea sa.

Nu este, însă, exclusă interpretarea opusă, care nu mizează pe o deturnare (mistică) de sens, ci menține finalul în zona ironicului. Scena învierii, *lovitură de teatru* în teatru, este realizată cu o recuzită romantic-grotescă (prea explicită pentru a nu fi un citat cultural), demnă de filme horror:

„Iisus se ridică și iese. Merge perfect normal, doar că pumnalul îi iese dintre umeri. Se duce la Elena și o ia în brațe, așezându-se.

Iisus: Nu te teme! Astă-seară vei fi cu mine în Rai!" (p. 94) Despre acest al doilea (?!) miracol textul nu lasă să se întrevadă nimic. Ambiguitatea este fertilă artistic.

Toate aceste atuuri puteau asigura, și chiar o fac până la un punct, o anumită densitate artistică, deci calitatea literară a piesei. Aceasta este, însă, diminuată substanțial de câteva deficiențe notabile.



Emanuel FLORENTIN (*Iisus*), Dumitru RUSU (*Iuda*), Ovidiu IVAN (*Ioan*), Theodor IVAN (*Marcu*) și Genovel ALEXA (*Matei*) în *Evangheliștii* de Alina MUNGIU-PIPPIDI

Foto: photoFOCUS.ro-Adrian Cuba

Am amintit, deja, construcția dramatică lineară. Piesa este riguros rațională, făcută „din cap", ceea ce poate dovedi că Alina Mungiu este un spirit intelectual, dar nu un autor dramatic.

Scriitura lasă mult de dorit, mai ales la nivelul construcției replicii.

Nu-i reușește nici intenția de a institui un limbaj special, care să reconstituie jargonul de colegiu – nonșalant, cu coduri proprii, vital –, de natură să contrasteze cu rigoarea și profunzimea presupusă a studiilor (fie ele și persiflate sub forma seminariilor mereu amânate, din Aristotel). Insuficient articulat artistic, limbajul se menține, pe acest palier, în zona necredibilă a ilustrativului, fiind lipsit de adâncime.

Un alt inconvenient îl reprezintă oscilația discursului. Replica familiară, mergând până la frivolitate intenționat comică, evoluează, în contexte non-satirice, spre emfază și platitudine. Mixajul divergent de colocvialism (adesea ostentativ) cu stil lozincard și explicitări didacticiste reduce periculos violența simbolică a detabuizării. Indecis parodic, pe alocuri declamativ și demonstrativ, discursul (intelectualist) amintește, uneori, prin cursivitate supărătoare, de oratoria facilă.

Ezitarea indecisă între mai multe convenții dramatice este vizibilă și la alte niveluri decât cel lingvistic. Polemica e insuficient de incisivă în diatribă (nemotivată fiind de o autentică aventură apostatică), lipsindu-i, totodată, componenta analitică, pentru a recupera, pe latura profunzimii deconstrucției, în vederea unei eventuale reconstrucții conceptuale. Deși apelează, pe alocuri, la o retorică vaticinară, nu e nici suficient de vizionară, de plastică în metaforă, pentru a compensa pe latura artisticității. Pe scurt, incapabil de a abandona un registru minor al deconstrucției și demitizării, oscilând între mai multe opțiuni posibile, fără a onora în chip decisiv pe niciuna, textul amenință să fie devorat de un convenționalism invers, la fel de previzibil, al diatribei – un mod convențional de a te indigna împotriva convențiilor.

Mai grav este schematismul ideatic, care subîntinde întregul eșafodaj. Autoarea apelează – pentru ceea ce vrea să contrazică, dar și pentru ceea ce vrea să afirme – la clișee. Criticile, departe de a fi percutante, urmează, uneori la limita ridicolului (vezi antifeminismul lui Pavel) o agendă a constructivismului social și a ideologiei postmoderne, *political corectness*, imersată culturii și civilizației antice. Pe deasupra, o anumită superficialitate macină intenția nemărturisită, dar vizibilă în spatele parodiei, de a cita niște teme la modă, fără a le oferi o amprentă stilistică și de viziune suficient de personalizată. Textul se transformă, astfel, într-o parodie literară (ea însăși incomplet asumată, ceea ce-i știrbește virulența și îi reduce forța de impact), făcută cu mijloacele (aproximative) ale controversei ideologice.

Nu erezia este, așadar, de criticat, aici, ci obedienta la niște mode la fel de tiranice (poate doar mai difuze), perseverența, mergând până la religiozitatea pe care o denunță la victimele sale, de a bifa, punct cu punct, reperele agendei ideologice ale stângii constructiviste și feministe din modernitatea târzie, atitudine ce nu face casă bună cu independența ideatică a creatorilor autentici, care simt că pariul constă, în astfel de cazuri, în *ecart* și nu în conformare.

Ce s-a schimbat între critica creștinismului impusă, în comunism, de sus, prin ucaz, și această demolare liber aleasă, întreprinsă din inițiativă proprie? Dacă ignorăm contextele radical diferite, nimic. Demistificarea pretins „scientistă" și hermeneutică cedează mirajului unei polemici cu program, inabil și inoportun pigmentate cu indignări morale colorate civic. Anticonvenția devine, astfel, tot convențională, în timp ce miza ideologică a textului, camuflată în parodie, obturează construcția literară, care se vrea mai complexă și mai comprehensivă.

Lipsa de anvergură ideatică a textului și valoarea sa artistică precară au fost ocultate de reacția inflamată a unor intelectuali, precum și a Bisericii, a cărei mare frustrare părea a fi aceea că nu are, astăzi, la dispoziție instrumentele Inchiziției.

În realitate, la data apariției, în 1992, *Evangheliștii* reprezenta, deja, o operă a trecutului. (Afirmația poate fi înțeleasă chiar în sens literal, piesa fiind gândită înainte de 1989.) Tema deconstruirii mecanismelor secrete – persuasive, ale ideologiei, și de manipulare, ale propagandei – era aureolată, în comunism, de o forță subversivă, capabilă să creeze complicități transliterare. Dacă ar fi apărut în deceniul nouă, atunci când a fost concepută, piesa ar fi beneficiat de acest potențial subversiv. Publicarea ei a venit, însă, *après coup* și o lectură degrevată de (noi) *parti-pris*-uri ideologice exagerate ar fi generat, probabil, o evaluare literară corespunzătoare. Așa, scandalul pe care publicarea (și, mai târziu, punerea sa în scenă) l-a produs a funcționat ca strategie (involuntară) a succesului.

Violența respingerii, care a atins de câteva ori note acute, nu poate fi justificată. Ea merită, în schimb, explicitată.

Deși nu mai interacționează cu regimul comunist, tema interesează acut un segment al publicului românesc, dar din alte considerente, și pe acest fond de sensibilitate sporită se țese aventura *Evangheliștilor*.

În punctul de plecare, nu e limpede dacă piesa ascunde o criză sau o critică a creștinismului. În cazul ultim, ea este formulată de pe poziții anticlericale, aparținând iluminismului târziu. Felul în care autoarea vorbește, în interviurile sale, despre istoria cazului, plasează piesa într-o literatură născută dintr-o indignare morală, compensată de o privire lucidă și de un civism umanitar(ist). Intenția mărturisită nu este programatic eretică, chiar dacă poziția asumată este una agnostică. Textul este descris simultan ca „exercițiu de deconstrucție socială a unei religii" (creștinismul ca și construct istoric și ideologic), dar și ca avertisment

Foto: Adrian Cuba

Ștefania MATEI și Lorena CONDRUT

asupra falsificării istoriei. Este un discurs despre libertate şi o interogaţie despre rolul intelectualului („falsificator de geniu"), o operă care nu doreşte să demoleze, ci să incite şi să someze la meditaţie.

Societatea românească, care îşi păstrase, la sfârşitul mileniului doi, cvasiintacte reflexele patriarhale, nu este pregătită să accepte această provocare. Un larg segment social, pentru care Biserica şi religia se bucură de imunitate, nu putea tolera integrarea creştinismului într-un context profan, desacralizat, şi, mai ales, chestionarea lui dinafară.

Accentele excesive se justifică prin (ne)şansa textului de a cădea pe un vid tematic. Nu există o tradiţie umanistă a confruntării dintre societatea civilă şi Biserică, nici o cultură a dezbaterilor de acest gen, iar iniţiativele din perioada interbelică nu au reuşit să se decanteze. În pofida experienţei comuniste, sau, poate, tocmai de aceea, atitudinea nonconformistă faţă de religi(a creştină) iese din zona iconoclasmului intelectual şi artistic pentru a plonja direct în cea a ereziei.

Ceea ce pentru cultura română este o incomodă carenţă, pentru destinul operei a reprezentat o şansă. Atât succesul, cât şi blamarea şi defăimarea se datorează absenţei acestei tradiţii intelectuale. Existenţa ei ar fi inseriat piesa şi ar fi supus-o unui proces normal de integrare literară. Aşa, *Evangheliştii* a ocupat o nişă culturală până atunci vacantă, reuşind să se impună atenţiei publice nu prioritar prin excelenţa artistică, ci prin anvergura provocării într-o cultură neobişnuită cu acest tip de provocări.

*

Deşi neîmplinită artistic, *Evangheliştii* este o piesă paradigmatică. Nu doar pentru că a fost reactivul care a precipitat filoane latente ale societăţii româneşti, ci deoarece conţine în sine rezultatul şi consecinţele unei întregi tradiţii literare. Mai exact, ale absenţei unei tradiţii. Încă mai precis, ale palidei linii ce reuneşte cele câteva texte care alcătuiesc împreună dramaturgia religioasă românească.

Sub titlul înşelător al acestui studiu, voi reuni câteva observaţii despre piese ale unor dramaturgi români contemporani. În pofida aparenţelor, nu intenţionez o schiţă de istorie literară, ci abordarea relaţiei textului dramatic cu creştinismul şi marile sale teme. Deoarece nicio abordare de natură istorică a literaturii române postbelice nu poate evita, astăzi, contextul social-politic în care aceasta s-a format şi a evoluat şi nu poate ignora dihotomia, cu consecinţe importante în plan artistic, pe care prăbuşirea comunismului a instituit-o, voi structura materialul în funcţie de două perioade distincte: sub comunism (1948–1989) şi după (1989).

Pentru a indica angulaţia problematicii abordate şi a explica selecţia materialului dramatic investigat, menţionez că nu am chestionat, în studiul de faţă, dramaturgi români de altă expresie lingvistică, intraţi în literatura română prin traduceri (de exemplu Ionesco) şi nu am avut în vedere decât piese de teatru care conţin elemente religioase creştine, nu şi cele aparţinând mitologiei greco-romane. Am exclus, de asemenea, programatic operele angajate – echivalente funcţionale ale textului religios, care, chiar fără să li se atribuie un caracter religios, tind să îndeplinească un rol similar. (Prezumăm, de altfel, că, pentru perioada avută în vedere, piese teziste sunt doar cele de uz intern ale Bisericii, caracterizate de fervoare religioasă, dar de un diletantism artistic neratificat cultural.) Am reţinut, în consecinţă, doar texte care au un scop artistic explicit şi recurg la un (bun) deghizament literar al motivului religios.

Dramaturgia românească este grevată de absența unei tradiții religioase culte. Nu am avut o literatură a „misterelor" și a „miracolelor", iar tradiția recentă, inclusiv interbelică, a cunoscut câteva cazuri particulare, dar nu o direcție dramatică de inspirație religioasă. Numele și titlurile reprezentative pot fi circumscrise fie simbolismului, cu reflexe romantice, fie expresionismului.

Punctul de maximă elevație artistică este atins de **Lucian Blaga**, care, prin piese ca *Meșterul Manole*, *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Cruciada copiilor*, *Arca lui Noe*, a determinat o adevărată mutație a spiritualității românești. Poemele sale dramatice, care utilizează, în cheie expresionistă, simboluri arhaice în contexte creștine, cresc direct din miturile și legendele autohtone. Ele păstrează intact elementul păgân și sunt aluvionate de erezii și elemente de gnoză.

Demersul lui Lucian Blaga este aparent congruent cu cel al gândirismului ortodoxist[2], pe care, însă, îl depășește. Departe de a adera la o doctrină, pe care arta sa doar să o ilustreze, Blaga are suprafața spirituală și creativitatea metafizică unică, precum și calitatea artistică, ce fac universul său literar profund original, nu doar în raport cu ortodoxismul existent în epocă.

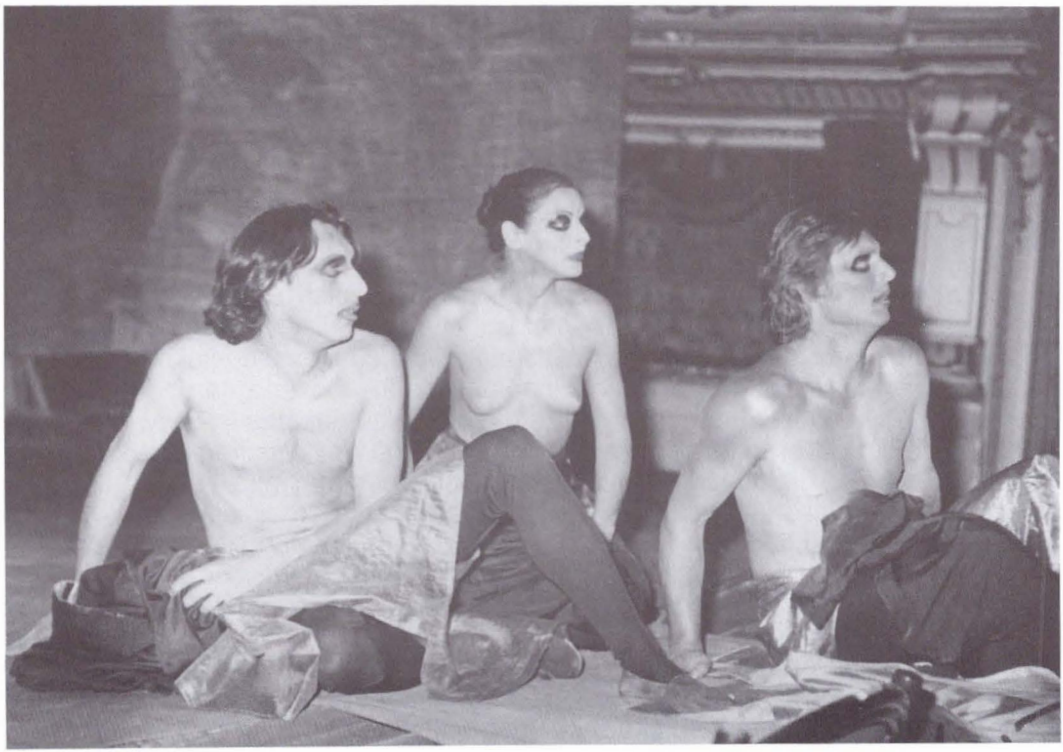
Critica literară contemporană scriitorului are dificultăți de receptare. Derutați de similitudinile tematice cu ortodoxismul, „europeniștii" îi impută tradiționalismul, în vreme ce gândiriștii iau distanță, incomodați de felul în care autorul a tratat dramatic motivele de inspirație creștină, mult prea liber din perspectivă dogmatică. Astfel, deși avea toate premisele, creația dramatică a lui Lucian Blaga nu a reușit să instituie o tradiție, care să includă viitoare piese religioase. Cu toate acestea, ea a exercitat o influență recognoscibilă.

Exemplul cel mai ilustru este al lui **Radu Stanca**. Între 1944 și 1946, acesta scrie un „triptic biblic, în care anecdota e întotdeauna numai un pretext pentru niște adevărate parabole filozofice"[3]. Primele două piese, *Drumul magilor. Vifleim tragic în trei acte* (1944) și *Turnul Babel* sau *Babel*, tragedie (1945), sunt simple exerciții dramatice, în care se încearcă o resurecție a tragicului, prin apelul la motive, situații și personaje biblice.

Abia cea de-a treia piesă, *Rege, preot și profet* (1946), este o reușită artistică, făcută cu ingeniozitate compozițională și cu un evident simț al replicii, în care imaginarul religios depășește condiția instrumentalului, devenind consubstanțial dramaticului. Ea reprezintă, totodată, una dintre rarele momente în care inspirația religioasă se înalță la meditația metafizică.

Fără să fie o prelucrare explicită a vreunui episod biblic, piesa are certe rădăcini veterotestamentare, cu filiații posibile în episodul Cetății Ninive, retopite într-o tramă nouă, mai ambiguă și mai profundă. Textul pune problema experienței religioase și a limitelor acesteia. Se pleacă de la imaginea unei cetăți apostate, care, după ce este încercată de Dumnezeu, care îi trimite „profeți nepoftiți", ajunge la convertire. Foștii (mari) păcătoși devin niște iluminați. Între cele două limite extreme, apostazie și credință fervență, drama prilejuiește o disociere nuanțată între diverse tipuri ale experienței religioase. Punctul zero îl constituie absența credinței, uitarea și renegarea ei, la care se dedau toți locuitorii cetății. Regele este un tip satanic, care sfidează, provoacă și pângărește. Miracolul, minunea, nu-l impresionează, ba, dimpotrivă, le instrumentează cu abilitate în folosul sporirii propriei puteri. La antipod, stă Prorocul, care întrupează forma cea mai pură, întrucât sacrificială, a credinței. Acesta apare ca o ipostaziere a divinității, fiind gata să se sacrifice pe sine pentru a permite mântuirea păcătosului și a păstra cetatea convertită, deci credința vie. Nu e avid de miracole exterioare, ci e atras de transformarea lăuntrică. Între cele două tipuri nete

Scene din *Tulburarea apelor* de Blaga, Teatrul Național Cluj



se înseriază altele două, mai complexe, reprezentate de fecioara Abigael, ucenică a Prorocului, și de Preotul cetății. Abigael simbolizează credința impură. Fidelitatea ei nu este față de de Dumnezeu, nici față de credință, pe care o confundă cu solidaritatea umană cu Prorocul. Aparent docilă și inofensivă, Abigael este, în realitate, intolerantă și periculoasă. Lupta ei pentru ca voința lui Dumnezeu să se împlinească cu orice preț, „chiar împotriva lui Dumnezeu însuși", anunță o posibilă formă de fanatism. Marele Preot este „funcționarul" credinței. El pledează pentru o formă instituționalizată a credinței, deoarece știe că, în combustiile acesteia, intră foarte multă violență pentru idee. De aceea, pentru ca să poată fi permanentizată, credința trebuie „îndiguită". Religia nu se poate limita la momentul (privilegiat) al iluminării, nici la trăirea extatică, ce însoțește momentele aurorale sau pe cele critice. Acest entuziasm intermitent trebuie turnat în forme ritualice, consacrate de o dogmă, care va oferi, astfel, misterului un cadru protectiv. Formele ritualizate prin repetare vor continua să solicite participarea în comun, dar vor viza comuniunea și nu contagiunea incontrolabilă, față de care Biserica, motivată de amintirea vechilor orgii păgâne concurente încă în creștinismul timpuriu, cultivă prudența sau chiar o nedisimulată reticență.

Mediator între Dumnezeu și om, Marele Preot se menține într-un plan indeterminat. Abil și lucid, îl „înșală" pe Dumnezeu, transformând palatul plăcerilor și al orgiilor într-o biserică, forțându-L astfel să-și schimbe hotărârea și să transforme blestemul în binecuvântare, și își negociază statutul cu Prorocul, căruia, deși îi recunoaște meritele și superioritatea credinței, îi cere să-i cedeze întâietatea și să accepte propria moarte, prin care credința resuscitată de acesta să poată fi birocratizată, pentru a fi conservată și securizată.

Nu întâmplător, Radu Stanca nu a fost publicat, în perioada comunistă, decât postum și selectiv (*Rege, preot și profet* în 1985, când puterea comunistă o consideră, în sfârșit, inofensivă, celelalte două piese abia în anul 2000) și nu au fost jucate niciodată[4]. El pune problemele religioase cele mai profunde, iar unele trimiteri textuale puteau fi ușor interpretate drept posibile aluzii, fie și involuntare, la „Ninivele" contemporan.

Totuși, critica literară a căzut de acord că dramaturgia românească interbelică are o singură operă cu adevărat mistică, concepută ca un „mister" modern: *Omul cu mârțoaga* de **G. Ciprian** (1927). Consacrându-i studii memorabile, George Călinescu[5], Ov.S. Crohmălniceanu[6] și Ion Vartic[7] îi subliniază structura de *Verwandlungsdrama*, prezentată sub forma unei farse comice, de unde jocul subtil între sacralizare și desacralizare iar, în plan formal, între derizoriu/umoristic și grav. Exploatând hiatusul dintre adevăr și mistificare, piesa exprimă convingător nevoia surprinzătoare de „irațional" a omului modern și a unei civilizații fundamental raționaliste. În edițiile din perioada comunistă, cenzura impune intervenții substanțiale pe text, care îi modifică până la denaturare sensul mistic.

Ultimele două piese sunt niște excepții. Altfel, dramaturgia românească interbelică nu manifestă un interes special nici pentru invocare, nici pentru contestare, nici chiar pentru interogarea (dubitativă) a religiosului. Teologia dogmatică, cu tot ce a însemnat aceasta în planul ideilor, a concepțiilor, a metafizicii religioase, îi este cvasiindiferentă. Ancorată într-o zonă intermediară, la intersecția cu superstițiosul, puternic irigată folcloric, ea a fost constant atrasă de practici și credințe populare, care, chiar asociate cu calendarul creștin, păstrează multe elemente păgâne, eretice. Mult mai libere ele însele și mai impure doctrinar, acestea au devenit mai ofertante artistic. Probabil că, privată de un clasicism autentic, dramaturgia românească l-a căutat instinctiv în folclor, care este responsabil pentru un gust marcat al arhaicității.

Cruciada copiilor de Blaga, Teatrul Național Cluj (1942–1943)

Pe de altă parte, ortodoxismul românesc nu a generat o cultură concurențială. Scriitorii, în general, și dramaturgii, în special, – care nu au făcut excepție – nu au încercat să contracareze doctrina oficială a Bisericii. Extraordinara tensiune spirituală degajată, în dramaturgia Nordului, de confruntarea cu o dogmă care (te) strivește este aproape absentă în cea autohtonă, mai sensibilă la misticismul popular, lipsit de duritați nordice, de neliniști și angoase metafizice, de mistere învăluite în neguri. În pofida timbrului său eretic, dramaturgia românească interbelică evită contestarea sau negația și preferă o pactizare cu subversivitatea existentă în credința populară, cu care se solidarizează. *(Va urma)*

Note:

[1] Alina Mungiu-Pippidi, *Evangheliștii*, ediția definitivă, București, Ed. Cartea Românească, 2006. Ediția cuprinde un consistent dosar de presă, care reunește cronici de carte și de spectacol, precum și două interviuri cu autoarea. Trimiterile din text sunt făcute la această ediție.

[2] Săracă în creații dramatice semnificative, mișcarea gândiristă își poate revendica, în 1945, prin piesa *Cerurile spun*, a lui Victor Papilian, una dintre puținele reușite.

[3] Ion Vartic, *Radu Stanca, poezie și teatru*, București, Ed. Albatros, 1978, p. 85.

[4] *Rege, preot și profet* va avea premiera absolută în decembrie 2002, la Teatrul de Stat din Arad, în regia lui Radu Dinulescu, făcând, astfel, din Radu Stanca un autor extrem contemporan.

[5] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută și adăugită, ed. și prefață de Al. Piru, București, Ed. Minerva, 1982, p. 921.

[6] Ov. S. Crohmălniceanu, *Miracolul în versiune comică*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, *Dramaturgia și critica literară*, București, Ed. Minerva, 1975.

[7] Ion Vartic, *G. Ciprian, comediantul și sfântul*, în *Modelul și oglinda*, București, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 242–250.

Mircea GHIȚULESCU

Copiile lui Slavici după model

Ioan Slavici, maestrul nuvelei românești, este, alături de Liviu Rebreanu, printre puținii scriitori români importanți care nu au debutat cu poezie sau proză, ci cu o piesă de teatru, ***Fata de birău*** publicată în *Convorbiri literare* la vârsta (fragedă pentru un autor dramatic) de 23 de ani. Exact la aceeași vârstă, în 1907, Liviu Rebreanu scria euforic numeroase piese de teatru în limba maghiară. Este greu de explicat, în afara prieteniei vieneze cu Eminescu, atracția sa timpurie pentru teatru. *Fata de birău* este o comedie nupțială scrisă în dialect. Este o mostră de teatru dialectal din literatura rună și poate sta (în *Geografia literaturii române* a lui Cornel Ungureanu de exemplu) la baza literaturii bănățene, alături de versurile lui Victor Vlad Delamarina. Cel mai sâcâitor este faptul că scriitorul folosește, mai pe fiecare pagină, verbul *a mânca* în alt sens (a se certa, a se pune rău cu cineva, etc.). Deși istoricii literari susțin că Slavici era supravegheat în tot ce scria în perioada vieneză de Mihai Eminescu, excesul dialectal bănățean face textul ilizibil. Titlul însuși este ininteligibil pentru cititorul de azi, cuvântul *birău* (primar) fiind o adaptare românească după maghiarul *biro*. Particularitățile dialectale bănățene dispar treptat din textele lui Slavici dar, în 1888, încă mai făceau obiectul glumelor nesărate ale lui D.C. Ollănescu și ale membrilor Comisiei de lectură a Teatrului Național, care se distrau copios citind ***Gaspar Grațiani***, o bună copie abreviată după *Răzvan și Vidra* de Hasdeu sau, la fel de bine, după *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri. Este limpede că Ion Slavici nu lucra liber, ci avea totdeauna un model. Astfel, ***Polipul unchiului*** este o prelucrare a unei situații din *Avarul* (Harpagon vrea sa se însoare cu iubita fiului său). Dincolo de incidentele dialectale, *Fata de birău* este ceva în genul bucolicelor pe care le scria cu câteva decenii înainte Gheorghe Asachi (ne gândim la personajul Cimbru, un nume pe care îl folosea cu plăcere și bătrânul polihistor de la Iași), dar personajele au o prospețime aparte, începând chiar cu Anița, topită de dragoste după Cimbru, învățătorul satului, care n-ar recunoaște nici picată cu ceară că îl iubește. Această permanentă ezitare între da și nu, face scenele Aniței deosebit de picante. De altfel, toate întâlnirile dintre Ana și Cimbru sunt construite pe înaintări și retrageri savante ca într-o bătălie pusă în surdină. Insistența lui Ion Slavici în domeniul comediei (După *Fata de birău* urmează ***Toane*** sau ***Vorbe de clacă*** și ***Polipul unchiului***) nu este lipsită de temei. Nu pentru că bănățeanul ar avea umor, ci pentru că ardeleanul a învățat temeinic lecția comediei clasice a cărei schemă o aplică fără cusur pe realitatea unui sat din Banatul mijlocului de secol al XIX-lea. Ingenua (*Anița*), Lăudărosul inofensiv/miles gloriosus (*Badea Hărlea* primarul), intrigantul (*Tănase a Popii*)

sunt roluri scrise ca la carte, din păcate într-o limbă astăzi imposibilă. Piesa doarme într-un tezaur regional precar, de unde nu poate fi trezită la viață decât de o trupă de teatru sătesc din comuna Șiria, județul Arad, îndrumată de un învățător contemporan care și-a descoperit afinități cu junele-prim al piesei. Nu altfel stau lucrurile cu următoarele două comedii, atâta doar că sunt scrise într-un limbaj admisibil. Senzația este, de fiecare dată, că Slavici nu are teme proprii ci imită temele altora. În *Toane* sau *Vorbe de clacă* exersează pe claviatura vodevilului. Țăranii bănățeni din *Fata de birău* sunt înlocuiți cu micii-burghezi din București. Soții Luncan ajung într-un moment critic pentru că Maria vrea să petreacă vacanța în Alpi, în timp ce soțul preferă Carpații. O controversă între cei doi pe tema naționalismului și cosmopolitismului devine inevitabilă. Maria consideră că frumosul nu are naționalitate, pentru că „nu este vorba despre frumusețea gândită de om, ci de armoniile întâmplătoare cu care natura se împodobește pe sine însăși". Atmosfera este de *bon ton*: chiar dacă soții se ceartă ca la ușa cortului, nici unul nu abandonează pluralul de politețe. Stângăciile de limbă nu mai sunt acoperite de vorbirea regională, ci apar ici colo cu imprudență. Expresia „Spune stăpânului tău, *dacă-ți place*" este calchiată după forma franceză *s'il vous plaît,* a cărei traducere exactă este *vă rog*. Atmosfera se însuflețește prin apariția altor două personaje din comedia bulevardieră: subreta (*Maranda*) și valetul isteț (*Frecățel*), a căror sursă comică principală este faptul că se contaminează instantaneu cu starea de spirit a stăpânilor. Original sută la sută este „muscalul", adică birjarul rus Iftimie Egorovici și personajele rurale din ultimul act (*Preotul* și *Dascălul*), a cărui acțiune se petrece la moșia lui Costică Luncan.

Slavici știe să dezvolte o situație comică, astfel că o mică dispută de interior răzbate în curte, antrenând servitorimea, apoi oamenii străzii (Birjarul, Sergentul). Prima parte se încheie în apoteoză comică: ambii soți părăsesc domiciliul conjugal și se mută la Hotelul Burlac. De acum încolo, stăpân pe situație, autorul pune la lucru remușcările celor doi care creează același joc captivant al ezitării pe care îl juca atât de bine Anița, „fata de birău". Mesagerul doamnei Maria Luncan, Sitilă, după ce face pe scurt filosofia comică a destrămării cuplurilor îi transmite soțului scuzele soției, strecurând și ideea că ar fi gata oricând să și-o adjudece. Soții se întâlnesc, reconcilierea este ratată la milimetru, dar va triumfa la moșia Luncani, unde se hotărăsc să rămână cu toții pentru totdeauna, inclusiv Maranda și Frecățel care visează să aibă „multe găini și copii". Și stăpînii și servitorii sunt năzuroși, dar se iubesc cu disperare. Cosmopolitul Ioan Slavici, cunoscut pentru simpatiile sale germano-ungare, ce i-au întunecat sfârșitul vieții, are, uneori, derapaje ideologice și pune soarta țărănimii pe seama arendașilor alogeni cu un șovinism de care părea străin: „*Ne trimite pe la moșii fel de fel de lifte, greci, armeni, jidani care ne storc ca și-ntr-un teasc*", spune Dascălul. „*Așa e, întărește Părintele, fură în două lături, și de la muncitor și de la stăpân*". *Polipul unchiului*, ultima dintre comediile lui Slavici decupează o situație comică împrumutată din *Avarul* de Molière combinată cu

Bolnavul închipuit. Bătrânul Vespianu (bătrânețe precoce pe care Slavici, o împrumută din comedia clasică, pentru că omul nu are decât patruzecișiopt de ani) suferă de o boală fără nume, dar, pe de altă parte, vrea să se însoare cu Aurelia a cărei avere o administrează. Pe Aurelia o iubește, însă, și Iulian, nepotul noului bolnav imaginar. Exact ca în *Avarul,* când istețul La Flèche, valetul lui Cléante, pune la cale furtul lăzii cu bani a lui Harpagon pentru ca acesta să renunțe la căsătoria cu Marianne, iubita fiului său, tot așa Ciocănel (*La Flèche*), deghizat în doctor american, îi promite lui Vespianu că îi va scoate polipul din stomac în aceleași condiții. Pregătirile pentru extragerea „polipului" țin de umorul gros al clovnilor de circ. Ciocănel cere un clește mare, o frigare înroșită în foc și o frânghie, dar toate pregătirile nu au alt scop decât să-l țină ocupat pe falsul bolnav până când Aurelia și Iulian vor reuși să fugă. Nu a încercat, probabil, nimeni, dar textul poate oferi oricând substanța unui spectacol comic. Sigur, copiile după modele consacrate scrise de Ion Slavici au un grad important de abatere creatoare. Nu departe de model (care poate fi, cum spuneam, *Răzvan și Vidra* de Hasdeu, *Despot Vodă* de Alecsandri sau amândouă la un loc) se află și *Gaspar Grațiani.* Piesa lui Slavici nu face decât să întărească impresia că autorii secolului al XIX-lea nu foloseau drama istorică pentru exaltarea istoriei naționale, ci în interese pur spectaculare. Nici Răzvan, nici Despot, cu atât mai puțin Grațiani nu sunt mari creatori de istorie națională, în schimb, destinul lor este, din punct de vedere teatral, extrem de spectaculos. Asemenea lui Despot. *„Mărirea n-o caut decât spre a-mi încununa mireasa, o caut ca să te pot încânta cu farmecele ei. Nu eu m-am înălțat, Elviro, ci tu m-ai ridicat la tine", declară deschis Gaspar Graziani. Ca urmare, este lipsit de orice urmă de grandoare și piere ezitând între două femei: evreica Sara, iubita favoritei sultanului și Elvira, fiica lui Borisi, ambasadorul Veneției. pe care o ia de soție: Da! Ovreica mă scapă de toți ceilalți! De ovreică, însă, cine mă scapă? Mi-e oarecum frică de dânsa. Și totuși,femeia aceasta mă poate ajuta să o câștig pe cealaltă*". *Gaspar Grațiani* nu este o dramă națională ci una pasională, seducătoare ca o telenovelă, scrisă cu o dicțiune literară desăvârșită. Nu lipsesc detaliile ce ornamentează textul, detalii ce capătă valoarea unor delicatese istorice: pungile cu țechini care circulă prin palatul padișahului, podoabele scumpe pe care le vinde evreul Baruch, unchiul Sarei, pentru mituirea sultanei, dar, mai ales, acea mafie italiană cu mare influență la Curtea Otomană de la Constantinopol care îl împinge pe Grațiani pe tronul Moldovei, acel grup solidar din care fac parte dragomanul/ambasadorul Veneției, Borisi, și fiica sa Elvira, Locadelo, un alt pretendent, Nani, oficial al Veneției, mercenarii Furlani și Bobo și Grațiani însuși. Eșecul lui Grațiani nu este, însă, eșecul Sarei ci al mercenariatului pe care își sprijinise parvenirea. Italianul Bobo dă iama printre fetele boierilor moldoveni, dar căpitanul Furlani, șeful gărzilor refuză să îl aresteze. Autoritatea domnitorului e compromisă încă înainte ca Sara să ceară sultanei Mapeiker răzbunare. Rebelul Furlani întărâtă mulțimea împotriva lui Graziani și cere alungarea Sarei. Are dreptate Grațiani: *„Într-o țară ticăloasă, lefegii sunt stăpâni*", doar că el gândește bine și acționează prost. Mult

mai exact ar fi fost, însă, titlul *Sara* și nu *Gaspar Grațiani,* pentru că ea este personajul absolut al dramei. Sara este din specia femeilor care trăiesc experiența iubirii până la ultima consecință, punând răbdarea tuturor la încercare, consumând cu lăcomie toate soluțiile: „*Sara* (se lasă pe covor la picioarele lui): *Stăpânul meu cel mândru și iubit! Aș vrea să tai în pieptul meu, să tai adânc o lungă rană ca să vezi și tu cât de mare îmi este fericirea. Atât e, Grațiani de nemărginită și întreagă încât nu o mai simt și mi-e sete de o durere ca să văd unde încape fericirea mea.*" Moartea, durerea supremă a acestei imense fericiri care va dura doi ani (Grațiani o ia cu sine la Curtea Moldovei), va veni abia în final. Ura și setea ei de răzbunare va fi la fel de mare, pentru că nu se mulțumește cu mazilirea lui Grațiani, ci conduce ea însăși oastea turcească în luptă cu moldovenii. Sunt scene paroxistice foarte bine scrise și de efect teatral sigur cum este începutul actului al II-lea când Sara aruncă bani mulțimii să-l ovaționeze pe noul domnitor al Moldovei, dar nu numai acestea. În cele din urmă, valoarea piesei o descoperi între echilibrul fragil dintre iubire și ură, vină și inocență, între orgoliu și disperare, din care este construită Sara, care o face să capete proporții monumentale, în timp ce monumentul lui Grațiani se micșorează treptat până la asasinatul Sarei din final. Că ambițiile lui Slavici în materie de teatru au fost mari și în bună măsură îndreptățite o dovedește și faptul că drama în cinci acte ***Bogdan Vodă*** este scrisă în versuri, ceea ce comportă o dublă rigoare și disciplină literară. Slavici se ocupă aici de anii care au precedat urcarea pe tron a lui Ștefan cel Mare, când Moldova a intrat în război civil din cauza tratatului încheiat de Alexandru cu regele Cazimir al Poloniei. Învingător, Bogdan, tatăl lui Ștefan, va sta patru ani pe tronul Moldovei (1449–1453) și va fi asasinat de Petru zis Aron, pe care îl va detrona Ștefan cel Mare în 1457. Atitudinea politică a lui Bogdan în problema tratatului cu polonezii este atât de bizară, încât trebuie căutate explicații în biografia lăuntrică a lui Slavici. Cu riscul de a provoca un război civil, Bogdan se retrage într-un egoism iremediabil, renunțând la funcția de hatman (șef al armatei), știind bine că oastea îi era devotată și va trece de partea lui. Bogdan nu este nici pe departe un monument patriotic, ci un munte de încăpățânare ce va arunca țara într-un război civil câștigat pentru moment de Bogdan. Nu sunt, cumva, aici elementele dramei personale a lui Ioan Slavici care a făcut o dezastruoasă politică filogermană în timpul primului război mondial, ineficientă și neproductivă pentru viitorul României?

Ion Slavici (1848, Șiria/Arad–1925, Crucea de Jos/Vrancea). Opera dramatică: ***Fata de birău*** (1871, Convorbiri literare), ***Toane*** sau ***Vorbe de clacă***, comedie în trei acte (1875, Convorbiri literare), ***Polipul unchiului***, scene comice Tribuna, 1886), ***Gaspar Grațiani domnul Moldovei,*** tragedie în cinci acte (1888, *Convorbiri literare*, pr. la T.N. București în 1888), ***Bogdan Vodă***, dramă în cinci acte, text publicat (după un manuscris oferit de Alexandru Struțeanu, nepotul scriitorului) de I.D. Bălan în revista *Luceafărul*, 1960, apoi în Ioan Slavici, *Opere, VI, Teatru*, 1972.

Ștefan RUXANDA

Avangarda ca necesitate

Până la momentul primei conflagrații mondiale, omenirea nu a mai cunoscut un conflict atât de sângeros și cu efecte atât de hotărâtoare pentru geografia fizică și de interese de pe glob. Tehnica și progresele determinate de acest război, imensele carnagii, impactul social, economic, politic, dar și spiritual pe care l-a avut acest eveniment au modificat fundamental ritmul și sensul omenirii. De la începutul secolului XX, viteza omului pe pământ a crescut uriaș. Viteză în orice: în deplasare, în gândire, în a alege, în a hotărî etc. Omul începutului de secol XX cunoaște o perioadă critică, deoarece războiul accelerează ritmul de viață, impune tehnologizarea, stabilește noi valori la care vechile paradigme nu mai fac față. Cred că pe acest fond avangarda apare ca un răspuns la absurdul care se instala. Este unul dintre momentele-cheie ale istoriei umanității, în care omul se găsește față în față cu iureșul morții și face eforturi inutile de a-i traduce absurdul. În aceste condiții, artiștii, veșnicii devansatori ai timpului lor, rănile deschise ale sufletului unei societăți, vor să-și spună cuvântul așa cum știu mai bine. Cred că în aceste cuvinte se poate defini, acum, după aproape un secol, ceea ce atunci a însemnat rampa de lansare a unui tip de libertate de gândire.

Premiele avangardei se găsesc în arta sfârșitului de secol XIX, când simbolismul deschidea o nouă poartă a limbajului poetic. Dar, ca orice curent, și simbolismul (și mai târziu avangarda) s-a înțepenit în formă. Astfel, influențați și de noua *dinamică* socială a vremii, artiștii caută „dinamica absolută", „disponibilitatea creatoare totală" în operele de artă. A ieși din formulă și din convenție, însă nu pentru a intra într-o altă formulă, într-o altă convenție, ar fi visul utopic al avangardei. Între negație, ca punct de plecare, și inovație ca termen final, miza sa majoră rămâne *mișcarea și tensiunea spiritului*, *spontaneitatea imaginativă*, *autenticitatea trăirii* și mai puțin rezultatul lor concretizat. Spun „visul utopic", pentru că Tristan Tzara și Dadaismul său propunea spargerea tuturor convențiilor, dizolvarea logicii, evitarea normelor, atitudine anticonvențională dusă la extrem, exprimată și în opoziția de principiu față de „poporanism, romantism sau celelalte" și de „stupiditatea așa-zisului material poetic". Dar prin aceste principii, duse la absolut, el însuși își impunea norme și convenții. În 1916, Ion Vinea afirma că „literatura îl persecută", fiindu-i „iremediabil antipatică", fapt ce rezultă și din poemele sale. Paralel, prietenul său Tzara întreprinde destructurarea discursului liric tradițional, prin perturbări grave în coerența comunicării, prin apelul la elemente violent prozaice, asocierea în imagine a unor elemente disparate, mimarea unei atitudini ludic-infantile.

Teoreticienii avagardei românești susțin că din punct de vedere socio-cultural, constructivismul se înscrie ca primă manifestare avangardistă în spațiul românesc. De asemenea, dat fiind faptul că Dadaismul a fost promovat de un poet român plecat la Zürich și că acest curent nu a avut o viață lungă, îl duce pe Dada mai mult în avangarda europeană decât în cea românească. Abandonul lui Vinea aduce un fel de exil curentului „mitraliera cu confetti".

La 20 februarie 1909, apăruse în *Le Figaro* manifestul futurist, care, după „tradiția vremii", tradus și publicat fiind și în românește, ar fi trebuit să aducă acest

nou traseu cultural-artistic şi la noi. Presa literară manifestă real interes, dar nu sunt consemnaţi şi autori care să se înscrie în acest curent.

În ce priveşte constructivismul, el se cristalizează în două momente semnificative, reprezentate, pe de o parte, de gruparea *Contimporanul* (1922–1932, dirijată de Ion Vinea şi Marcel Iancu) şi de publicaţiile subordonate (*75 H.P., Punct,* 1924–1925), iar pe de altă parte de gruparea „Integral" (1925–1928, condusă de pictorul M.H. Maxy). Vinea, spre deosebire de boemitatea lui Tzara, respinge radical – în „Manifestul către tinerime" – arta şi literatura trecutului („Jos Arta, căci s-a prostituat!"), dar cu proclamarea unui demers novator în strânsă relaţie cu „marea fază activistă industrială", care dorea eliberarea de mimesisul naturalist, exigenţa „cuvântului nou şi plin de sine", a „expresiei plastice, stricte şi rapide a aparatelor Morse". Impactul programului constructivist asupra practicii creatoare a avangardiştilor români a însemnat şi poate fi identificat în scrisul lui Ion Vinea, Ilarie Voronca, Ştefan Roll (Gheorghe Dinu), Mihail Cosma sau în încercările de proză ale lui Ion Călugăru şi F. Brunea-Fox.

Cea de-a doua etapă importantă a mişcării româneşti de avangardă, poate fi caracterizată ca o înaintare de la integralism spre suprarealism. Este perioada în care se implantează tot mai evident elemente ale doctrinei suprarealiste. În puţinele texte strict programatice, elementele suprarealiste se înmulţesc. Ilarie Voronca şi Stefan Roll opun „logicii" *imaginaţia şi hazardul*, *revelaţiile spontaneităţii asociative*, *cultul neoromantic al visului*. Saşa Pană şi îndeosebi Geo Bogza vorbesc despre valoarea subversivă şi eliberatoare a visului. Tot el va scrie articolul-manifest „Exasperarea creatoare" pe tema „frumuseţii convulsive" bretoniene, pledând pentru „imagismul nuanţat conform noilor evoluţii", fără a se ajunge totuşi la „dicteul automat", atât de iubit de pictorii suprarealişti.

Din acest moment, chiar istoric consemnat în jurul anului 1933, avangarda românească cunoaşte unul dintre cele mai importante puncte, după părerea mea. *Viaţa imediată*, publicaţie dirijată de Geo Bogza, lansează între altele importantul manifest „Poezia pe care vrem să o facem" (semnat, alături de Bogza şi de Gherasim Luca, Paul Păun şi pictorul Jules Perahim), în care se cere, în direcţia ultimelor evoluţii avangardiste, o mai directă implicare a poeziei în frământările social-istorice ale momentului, respingându-se „poezia de cabinet", „pură", interesată exclusiv de „probleme de tehnică". „Vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem ceva din sudoarea şi sângele care curge în şiroaie pe obrajii încă neşterşi ai celei mai recente istorii..." Adică, din acest moment, avangarda şi artiştii din fruntea ei au început să simtă. Dar au început să simtă acut.

Trebuie sesizat un lucru foarte important. Ne regăsim într-o perioadă în care cuvântul de ordine al vieţii cultural-artistice era „efervescenţă". Publicaţiile, întâlnirile oamenilor de cultură, discuţiile contradictorii constructive se duceau la nivel de valoare, şi nu de non-valori, cum se duc astăzi. Şi atunci rezultatul nu putea fi decât unul constructiv. De asemenea, din punct de vedere social ne regăsim în perioada interbelică, încă neameninţată de următoarea mare conflagraţie mondială sau de asasinatul în masă pe care l-a constituit stalinismul. Elita românească era în floare, personalităţile ce se conturau în viaţa culturală şi politică a ţării „riscau" să urce România în rândul marilor puteri europene. Titlul de „prim grânar al Europei" nu venea gratuit la adresa României şi, în aceste condiţii,

arta şi cultura aveau un spaţiu propice dezvoltării, căutării, dialecticii. Pe acest fond, tehnica poeziei, a literaturii, a picturii sau a sculpturii trebuie din nou spartă, revitalizată, avangarda prinde un contur nou. Cred eu că acesta este momentul de maximă forţă al acestui curent în România. Atunci când au spus „vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem ceva din sudoarea şi sângele care curge în şiroaie pe obrajii încă neşterşi ai celei mai recente istorii..."

Astfel, un program autentic suprarealist se va afirma odată cu constituirea, în 1940, a „Grupului suprarealist român" (Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost) şi cu lansarea, mai ales în perioada 1945–1947, a unor texte cu caracter doctrinar, mărturisit înscrise în aria ideologiei suprarealiste europene. Detaşându-se polemic de grupările de avangardă precedente, noii-veniţi le impută preocuparea „numai formală, numai poetică", limitată, după părerea lor, la nivelul „imaginii", în afara unui angajament profund care să vizeze „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei". De asemenea, apare manifestul redactat în limba franceză de Gherasim Luca şi D. Trost, „Dialectique de la dialectique" (1945), şi conceput ca un „message adressé au mouvement surréaliste international", care avertizează asupra pericolului transformării suprarealismului în „curent de revoltă artistică", cerând menţinerea lui „într-o stare continuu revoluţionară", într-o expresie de „retorică frenezie". Se vorbeşte aici despre „transformarea dorinţei în realitatea dorinţei", despre „poziţia non-oedipiană a existenţei" (însemnând eliberarea de complexele ancestrale descoperite de Freud), „adeziunea la materialismul dialectic" şi credinţa în „destinul istoric al proletariatului", dar şi de puterea transformatoare a dragostei, ajungându-se până la formulări insolite precum: „erotizarea fără limite a proletariatului" sau „dragostea dialectizată şi materializată". Idei marxiste, freudiene sau amintind de viziunea „paranoic-critică" a lui Salvador Dali, participă la coagularea acestui program, ale cărui linii generale sunt prezentate şi în alte lucrări semnate de autorii manifestului.

După această perioadă, odată cu aruncarea României în gulagul sovietic, avangarda dispare, din curent cultural-artistic transformându-se în instrument pentru proletariatul cu veleităţi artistice. Ideile marxiste, manipularea prin artă ia proporţii şi se petrece astfel ruptura de curentul european al momentului.

Aşa cum pornise arta şi cultura românească în perioada antebelică şi cum înflorise în perioada interbelică, cu efervescenţa căutărilor şi descoperirilor de atunci, propun un mic exerciţiu de imaginaţie: unde am fi fost noi şi ce ar fi însemnat suprarealismul, modernismul şi postmodernismul în România, dacă Winston Churchill s-ar fi gândit de două ori unde şi când să „lase" *cortina de fier*?

Gellu Naum

Gherasim Luca

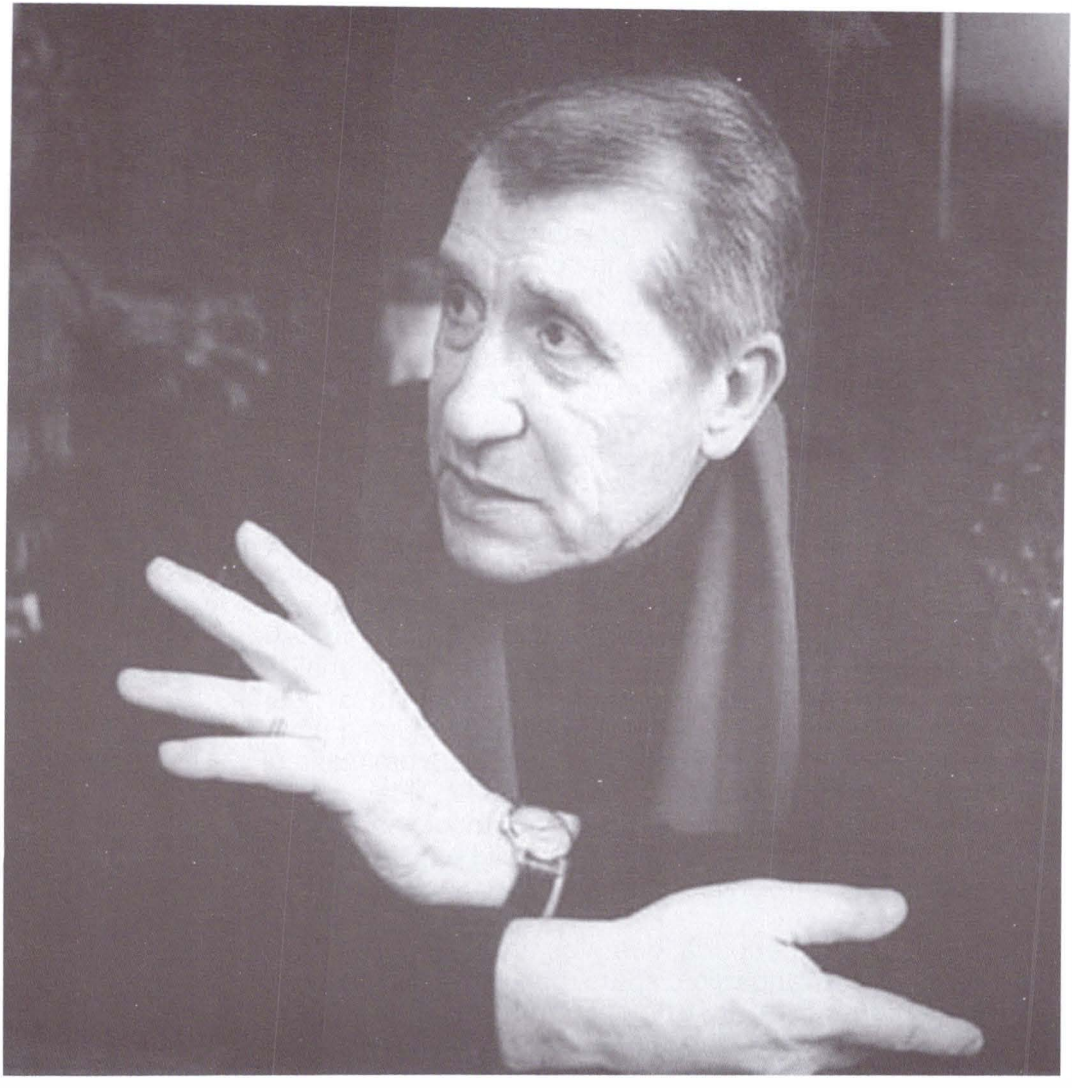
Paul Păun

Tristan Tzara

D. Trost

Oana STREZA

Gellu Naum sau refugiul în vis



Poetica suprarealistă

Apărut în Franța după primul război mondial, într-o atmosferă când literatura se complăcea în tipare „burgheze", suprarealismul s-a vrut o mișcare subversivă de înnoire spirituală, ajungând să pretindă o schimbare la față a întregii societăți. Este totodată o realitate, o idee – rezolvarea antinomiilor rațiunii, un spațiu al imaginarului, conjuncție a scriiturii și inconștientului, a revoltei și iubirii, a cotidianului și utopiei. Revoluția freudiană (hipnoza, asociațiile libere,etc.) a fost punctul de

țâșnire a inspirației lui André Breton și a camarazilor săi: Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Éluard, Marcel Duchamp, Max Ernst, Antonin Artaud, Salvador Dali, Magritte, Buñuel. Parcurgând secolul între 1918 și 1968, suprarealismul a fost postulat teoretic în cele două *Manifeste* (1924, 1930) redactate de Breton. Se refuză orice norme logice, etice, estetice și se urmărește descătușarea imaginației creatoare. Breton nu admite legislația rațiunii sau cenzura morală. Opunându-se rationalismului, el face apel la vis, la copilărie, la imaginație, la nebunie.

„Numai cuvântul libertate mă mai exaltă. Îl cred în stare să întrețină, la infinit, vechiul fanatism uman. El răspunde, fără îndoială, singurei mele aspirații legitime. Între atâtea rele pe care le moștenim, trebuie să recunoaștem, totuși, că ne este lăsată cea mai mare libertate de spirit. Depinde de noi să n-o folosim rău. A înrobi imaginația, chiar când este vorba despre ceea ce numim, în mod grosolan, fericire, înseamnă a te sustrage justiției supreme, pe care o aflăm în adâncul ființei noastre. Numai imaginația dă socoteală despre ceea ce poate fi."[1]

Angajarea politică a fost considerată, la un moment dat, mai importantă însă decât preocuparea estetică, deoarece se viza transformarea omului , a vieții. Chiar dacă suprarealiștii francezi au repudiat stalinismul, Breton s-a apropiat apoi de Trotki (teoretician al „revoluției permanente", sintagmă ce suna bine în urechile liderului mișcării suprarealiste, nu lipsit de violență în declarații), de anarhism și, în sfârșit, de gândirea magică și ocultă.

Suprarealiștii promovează „scriitura automată" ca singura capabilă să aducă la lumină potențialitățile infinite ale inconștientului. Este vorba de o modalitate deloc facilă, la limita suportabilului, a mâinii care scrie, întrucât nimic nu se mai interpune între aceasta și spiritul universal, nici o mediere rațional-omenească. „Hazardul obiectiv" este, în viziunea lui Michel Carrouges *„ansamblul presimțirilor, întâlnirilor insolite și coincidențelor uimitoare care se manifestă în existența unui om"* – o existență mutilată dacă nu este sensibilă la semne. Caracterul obiectiv al acestui hazard nu este decât o proiecție a subiectivului ca dorință într-un obiect.

Semnificația obiectului suprarealist este de căutat în această întâmplare revelatoare, așteptată dar și provocată, în măsura în care spiritul se străduiește să atingă o stare de maximă disponibilitate. Pierzându-și funcția utilitară, înstrăinat de contextul normal, obiectul găsit sau prefabricat capătă o aură poetică, simbolică, în opoziție cu principiul realității, menit să concretizeze o voință de transformare a lumii.

Geometria formelor, transparența aerului, densitatea simbolică a spațiului din pânze ale lui Chirico precum *Enigma orei, Enigma unei zile, Misterul și melancolia unei străzi, Muzele neliniștitoare* ne îndeamnă să contemplăm esența care impregnează aparența, să deslușim uluitoarea prezență care bântuie statuile, formele sau spațiile pustii, să recunoaștem că spiritul locurilor și înfățișarea unui oraș supraviețuiesc generațiilor dispărute și locuitorilor adormiți. În prelungirea picturii metafizice a lui Chirico, scenograful Robert Wilson și-a exercitat și el puterea halucinatorie pentru a transfigura orașul și a însufleți duratele.

E o perspectivă căreia Salvador Dali va încerca să-i dea un caracter de cercetare sistematică prin așa-numita „metodă paranoic-critică", prezentată de

autor drept o metodă spontană de cunoaștere irațională bazată pe obiectivarea sistematică a asociațiilor și interpretărilor delirante. În plastica suprarealistă, sub obiectul „real" se lasă ghicite alte imagini, ca reflexe ale unor idei obsedante. În obiect apare înscrisă astfel tensiunea subiectului, mișcarea secretă a sensibilității.

Teatrul suprarealist, mai mult vocal decât scenic, mai mult provocator decât dramatic, mai mult spontan decât premeditat, are de câștigat din practicile automatismului. Personajele sunt mai degrabă etichetate, imaginile mixate, acțiunile hazardate. Pentru a submina limbajul convențional și logica discursului rațional. suprarealiștii fac apel la modalități noi de expresie, construite prin utilizarea unor imagini poetice neobișnuite până atunci.

Suprarealismul întreține o relație aparte și cu muzica și cinematograful, două arte ale timpului. Manifestă ostilitate față de muzică, considerată „confuzională", neîntâlnindu-se niciodată cu realitatea, nepunând în joc idei; este vorba de rivalitatea între urechea interioară a poetului și cea exterioară a muzicianului.

Pentru ca un film să fie propriu-zis suprarealist, trebuie întrunite condiții excepționale de creație ca în *Câinele andaluz și Vârsta de aur* de Buñuel și Dali, în care se îmbină pasiunea și provocarea, raționalul și documentarul, cronologia și timpul lipsit de succesiune (A fost odată...Opt ani mai târziu...Către ora trei dimineața...În urmă cu șaisprezece ani...Odată cu venirea primăverii). Banda vizuală suprarealizează banda sonoră.

Lumea din afară tinde să devină o hartă, în replică, a subiectivității profunde, unde, în sensul lui Freud, instinctul morții și Erosul , principiul realității și cel al plăcerii se află într-o relație conflictual-intelectuală. Se urmărește rezolvarea a două stări atât de contradictorii, în aparență, care sunt visul și realitatea într-un fel de realitate absolută, de „suprarealitate".

Suprarealismul în spațiul românesc

Prin dorința anulării obstacolelor din calea imaginației, prin debușeul oferit literaturii și limbajului aflate în impas, prin răsturnarea, nu lipsită de seducție, a ideilor sacrosancte și filistine (patrie, familie etc.), prin spargerea granițelor dintre genuri și limbaje artistice, pe scurt, prin așezarea ideii de libertate ca principiu suprem, suprarealismul s-a extins rapid în multe țări europene, printre care și România, continuând să exercite și astăzi o fascinație activă.

Modelele suprarealismului românesc au fost Urmuz și Tristan Tzara, însuși suprarealismul francez născându-se din dadaism (atât André Breton, cât și Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret se alăturaseră inițial grupării conduse de Tristan Tzara). Mărcile distinctive ale discursului urmuzian: ludicul demitizant, raportarea polemică la tradiția literară, prin parodierea speciilor și structurilor consacrate (pseudo)automatismele verbale generatoare de calambururi, asocierile absurde de semnificanți logic incompatibili, metamorfozele arbitrare, umorul negru, vor fi preluate în mare parte de suprarealiști; cu diferența că aceștia din urmă nu se vor mai limita la a parodia și a lua în răspăr literatura anterioară, ci vor explora posibilități noi ale limbajului.

Faza „eroică" a suprarealismului românesc din anii '30 și cea „gânditoare" a suprarealismului postbelic se continuă cu onirismul estetic al anilor '70. Prima etapă se remarcă prin efortul celor implicați (Sașa Pană, Geo Bogza, Constantin Nisipeanu, Dan Faur) de a institui o nouă paradigmă , în special poetică, luptând cu violență împotriva ereziilor tradiției, susținute politic. Ideile și ciudatele zămisliri ale acestora vor apărea în special în revistele declarate de avangardă – *Contimporanul, Punct, Urmuz, Prospect* și organul de presă cel mai important al mișcării și cel mai puțin efemer , *Unu*. Este o fază intuitivă, de experimentare a inovațiilor, fără conștientizare în teoretizări, luările de poziție limitându-se la niște eseuri poetice, în limbaj metaforic.

A doua vârstă suprarealistă românească s-a vădit de o mare forță poetică dar și teoretică, grație lui Gherasim Luca, D.Trost (autori ai manifestului *Dialectique de la dialectique* – titlul în franceză e grăitor pentru dorința de recunoaștere în exterior a poeticii suprarealiste românești), Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu. Acest al doilea val se va arăta critic la adresa predecesorilor, demonstrându-și totodată abilități inovatoare pentru suprarealismul mondial (merit recunoscut de însuși Breton, care, la Expoziția Internațională de la Paris (1937) a salutat cu entuziasm prezența românească, declarând cu această ocazie că *„centrul poeziei mondiale moderne s-a mutat la București"*). Deși acest al doilea nucleu suprarealist a fost nevoit să se destrame în 1947, creațiile lor fiind judecate drept „nesănătoase", scriitura românească modernă s-a afirmat pe plan universal, mai ales prin vocile distincte ale lui Gherasim Luca și Gellu Naum (acesta din urmă fiind publicat, printre altele, la Editura Green Integer – Los Angeles, în aceeași colecție cu Oscar Wilde, Joyce, Poe).

Onirismul este o secțiune a perioadei 1964–1971, reprezentat de liderii Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov, dar și de Emil Brumaru, Florin Gabrea, Vintilă Ivănceanu. Onirismul estetic din această perioadă este însă îmbogățit cu experiența moștenită de la Valéry (poezia lucidă, intelectualistă), adăpat la sursele contemporaneității celei mai apropiate. Epoca era pe plan occidental una a descoperirii textului ca structură, „lume în sine" cu legile sale proprii, a anulării subiectului, a preeminenței obiectelor, urmând să se dezvolte, nedeclarat, în postmodernism.

Biografia unei vieți-poem

Gellu Naum, unul dintre ultimii mari suprarealiști europeni, s-a născut la 1 august 1915 la București , într-o familie de origine aromână, ca fiu al poetului Andrei Naum, căzut în luptele de la Mărășești, și al Mariei.

În 1926 intră la Liceul „Dimitrie Cantemir" din București, unde începe să scrie versuri în urma unui pariu. Debutează cu două poezii publicate în *Cuvântul*.

Între 1933 și 1937, urmează cursurile Universității din București, studiind Filosofia.

În 1935, redactează împreună cu Virgil Teodorescu revista *Tânăra generație*, colaborând și la alte publicații ale vremii. Prima sa carte de poeme, apărută în 1936 și ilustrată de prietenul său, pictorul suprarealist Victor Brauner, va fi primită de critica vremii cu recomandarea: *„Pregătiți-vă borcanele cu spirt, a apărut un nou monstru, numele lui este Gellu Naum".*

În 1938, la îndemnul lui Victor Brauner pleacă la Paris, unde își continuă studiile de filosofie la Sorbona , pregătind o teză de doctorat despre Pierre Abélard (teolog și filosof scolastic francez) . La Paris ia contact cu grupul suprarealist francez animat de André Breton – informație controversată până astăzi, ținând cont de neaderența lui Naum la doctrina comunistă.

Întors în țară în 1939, va fi mobilizat ca ofițer de cavalerie și trimis pe frontul de Răsărit (1940–1945). În timpul dictaturii antonesciene duce o activitate literară clandestină, iar la sfârșitul războiului, grupul său suprarealist (alcătuit din Gherasim Luca, D.Trost, Virgil Teodorescu și Paul Păun), se poate, în fine, exprima (1945–1947).

După 1947, în condițiile impunerii „realismului socialist" ca unică formă permisă de exprimare în literatură, grupul se destramă, componenții săi fiind declarați formaliști, cosmopoliți și indezirabili. Pentru Gellu Naum începe o lungă perioadă de privațiuni și tăcere. Lucrează un timp la catedra de pedagogie a Institutului Agronomic din București (1950–1952). Își câștigă existența din tălmăciri ale lui Diderot, Dumas, Balzac, Stendhal, J.Verne, Th. Gautier, Hugo, Kafka, Beckett.

După 1968, se retrage la Comana, împreună cu soția sa Lyggia, cu care se căsătorise în 1946 și care va deveni personajul emblematic al volumului *Zenobia,* publicat în 1985. Scrie o serie de volume de versuri, proză suprarealistă, cărți pentru copii, romane, dramatizări, teatru, toate aducîndu-i o binemeritată, dar târzie recunoaștere. Este invitat să țină lecturi publice în Germania, Franța, Olanda și Elveția. Opera sa a fost tradusă în principalele limbi internaționale, fiind încununată cu premii importante (Premiul Uniunii Scriitorilor în 1964, 1969, 1980, 1995, Premiul Academiei Române pentru poezie în 1975, Premiul european de poezie, Münster, 1999, Premiul pentru *Opera Omnia,* acordat de Uniunea Scriitorilor din Moldova în 2000, etc.). Membrii PEN- Clubului Român l-au propus pe Gellu Naum, în anul 2000, candidat la prestigiosul Premiu Nobel pentru literatură.

Se stinge din viață la 29 septembrie 2001, rămânând, până în ultima clipă, credincios modului suprarealist de a trăi și de a scrie poezie, ceea ce dovedește că, pentru el, alegerea suprarealismului nu a fost o opțiune conjuncturală, ci expresia celei mai autentice afirmări de sine.

Imaginarul în dramaturgia lui Gellu Naum

Încă de la Baudelaire, imaginația poetică se pare că începe să fie *„conștientă de funcția ei demiurgică"*, presimțind că *„o menire uriașă o cheamă, menire ce ar consta în a revela , prin intermediul imaginilor bizare, înrudirea esențială dintre toate lucrurile, participarea lor la un spirit în care se scaldă obiectele și sufletele"*[2]. Elementul unificator prin care se ajunge la identificarea tuturor obiectelor și fenomenelor îl constituie, în concepția suprarealiștilor, subconștientul care, printr-o stare similară visului, poate distruge cadrele principiului contradicției, astfel încât *„orice e susceptibil de a fi înlocuit cu orice, fără a înceta să fie și fără a pierde nimic din puterea sa concretă"*[3]. De fapt, în sincretismul gândirii primitive, totul se afla cufundat în apele nemișcate ale principiului identității, încât *„deosebirea dintre obiecte, cu desăvârșire aparente, nu este decât un produs al rațiunii și al obișnuinței."*[4] Influența pe care a exercitat-o suprarealismul asupra teatrului, se manifestă cu pregnanță în

ceea ce privește dezintegrarea limbajului și abandonarea logicii, ca și în teatrul absurdului. În piesele suprarealiste, structura dramatică este neglijată, construindu-se tipuri de personaje fără structuri psihologice.

Format la școala acestei mișcări, Gellu Naum este dispus și în teatru să boicoteze convențiile literare acceptate, să ia în răspăr modelele demonetizate prin supralicitare, cultivând gustul pentru asociația șocantă, situațiile bizare și exotice, stările terifiante ce curg și se interferează într-o deplină libertate. Aluziile textelor țintesc spre mai multe direcții, astfel încât piesele sale se cer citite cu atenție, fiindcă sub aparenta dezordine a mișcării se insinuează o coerență ideatică stimulată de aluziile subtextuale. Dramaturgul improvizează fără reținere, travestiurile sunt numeroase și uneori fără noimă, personajele apar și dispar după bunul plac al autorului, umanul se interferează cu regnul animal și vegetal, creând impresia unui fluid de viață original, sinteză de ludic și oniric.

În *Insula* apar, la un moment dat, un leu și o zebră care se mișcă după legile teatrului de marionete. Grotescul este aici mai nemilos decât tragicul, dar nu-l anulează, ci îi conferă forță. Pornind de la personajul lui Daniel Defoe, Gellu Naum merge pe calea grotescului și a parodiei, relativizând anumite valori ale istoriei. Robinson își deplânge solitudinea și despărțirea de lume, fiind convins că este „*menit suferinței*". Comicul piesei rezultă din parodierea unui mit de extracție culturală (Robinson), prin introducerea în viața solitarului erou a unei faune numeroase. Piratul, beduini, turiști, polițiști, animale, păsări ce apar intempestiv pe insulă, reușesc printr-o dinamică năucitoare să distrugă mitul. La aceasta se mai adaugă agresiunea obiectelor ce creează o stare de haos și confuzie, precipitând confuzia în sens fizic și imaginativ. De aici o stratificare a limbajului, ale cărui planuri se schimbă uimitor și derutant. Comicul în această piesă se nutrește și din identificarea succesivă și aleatorie a personajelor care se descoperă a fi rude de grade diferite, determinând la nivelul dialogului o deteriorare a afectivului.

Insula aduce în relația cuplurilor mercantilismul meschin și josnic, cupid, ca unic și determinant criteriu de realizare umană într-o posibilă dinastie absurdă a terorii. Sunt parodiate și alte mituri ale vieții moderne, între care turismul văzut ca o goană nebună în căutarea cadrului inedit și a exoticului, de fapt în aflarea unui sens pentru o viață debusolată. Solitudinea este deplânsă, fiindcă distrugerea misterului se produce prin invazia vulgară a publicității găunoase.

Mișcarea accelerată a elementelor, proprie suprarealismului, duce la adâncirea confuziei în *Ceasornicăria Taus.* Personajele acestei piese intră în dialog cu aceeași rapiditate a execuției verbale cu care schimbă datele mesajului și destinatarul comunicării. Ele fac un circ al cuvintelor, iar automatismele lingvistice, sub zodia dicteului, denotă automatisme psihice. Procedeul creează un final suspendat ce permite reluarea *daccàpo.* Lui Gellu Naum îi este proprie, ca și lui Eugen Ionescu, o manieră fabulatorie, în care imaginația creează o lume cu alte dimensiuni față de realitate. Personajele își schimbă în mod straniu vârsta, decorul suferă transformări rapide și ametitoare, iar dialogul – cu tentă absurdă, într-o libertate ce ignoră canoanele, amintește de teatrul arghezian (de pildă , *Neguțătorul de ochelari*). Dincolo de dinamica frenetică, se ascund sensuri mai adânci privind înstrăinarea individului într-o lume ce se agită fără sens, în căutarea senzaționalului ce le poate devia destinul pe un alt făgaș.

Eroii din *Poate Eleonora*...au tăria de a se desprinde de sine, dedublându-se severi şi caustici, ieşind din timpul lor concret, pentru a-şi crea un alt timp, al lor, în care îşi consumă existenţa reală într-o convenţie tulburătoare a marcării conştiente a propriei irealităţi. Cuplul creat de Gellu Naum aminteşte de *Cântăreaţa cheală* a lui Eugen Ionescu. Este celebrat aici un cult al dragostei, chiar dacă este disimulat sub codurile comediei absurde.

Piesa *Exact în acelaşi timp* parodiază de astă dată două esenţe tari în importanţă pentru creaţia suprarealistă: *viaţa* şi *moartea.* Pentru Breton, dragostea este *„principiul subversiunii totale"*. Gellu Naum nu acceptă sentimentalismul în stare brută, bănuindu-l de edulcorare şi înlocuindu-l cu un concentrat de emoţie, creată nu de eroi, ci de cuvinte şi gesturi. Pe tărâmul de graniţă între viaţă şi moarte se joacă autorul cu imagini şi metafore, dar impregnate de o seducătoare luciditate, pictând pânza dramatică în stilul tematic al lui Magritte (dublul, sinuciderea). Umorul negru se face simţit şi aici, dezvăluind contradicţia între refuzul lumii şi singura ei acceptare posibilă – în nesemnificativ şi îndoielnic. Personajele au un limbaj perturbat şi evoluează sub semnul nostalgiei, fericirii trecătoare, durerii şi cinismului. Obiectele cu iz lugubru, ca sicriul, precum şi prezenţa personajului fetiţei avide de sânge proaspăt, pe post de fard, amintesc de romanele gotice – lecturi agreate de suprarealişti. Parodiind melodrama şi artificialul, autorul videază personajele de viaţă, chemându-le să evolueze, în contrast, într-un ambient muzical şi plastic, sub semnul trandafirului negru. Montarea regizorului Mihai Măniuţiu la Teatrul Naţional din Cluj a ştiut să pună în evidenţă plasticitatea metaforelor şi a imaginilor printr-un decor viu colorat şi cu efect oniric, creând spaţiu pentru o manipulare „diavolească" a personajelor. Finalul său ilogic nu face altceva decât să comenteze ironic siguranţa noastră în a crede şi pătrunde doar o lume certificată de raţiune.

Rezonanţa în actualitate a teatrului lui Gellu Naum este evidentă. Abordarea evazivă a marilor teme contemporane nu exclude, ci amplifică haloul de generalizare al sensurilor şi semnificaţiilor conflictelor profund umane, construit voit periferic şi minor de către autor.

Oricare ar fi vârsta biologică a unui suprarealist, vârsta sa spirituală este inevitabil tinereţea. Tinereţea în puritate este echivalentul vieţii acestui poet ce iese de pe culoarul comun pentru a se înscrie pe cel al *„nemulţumiţilor pentru totdeauna"*, al intransigenţilor cu ei înşişi şi cu ceilalţi*: „Ador oamenii care, asemeni magicienilor, declanşează cu cîteva cuvinte, cu câteva linii, terifiantele crize de conştiinţă, acei oameni care opresc poeţii pe stradă ca să le urle în urechi: «renunţaţi la literatură!», acei oameni care opresc atleţii în momentul precis al aruncării discului ca să-i întrebe: «la ce bun?», acei oameni care deschid mormintele ca să elibereze viaţa, ospiciile ca să elibereze raţiunea. Gesturile lor sunt o serie de curse întinse unei false vieţi, unei false iubiri, unei false raţiuni. Oamenii aceştia, de obicei, supără prin veşnica lor nemulţumire".*

Note:

[1] A. Breton, *Primul Manifest al suprarealismului,* 1924

[2] Marcel Raymond – *De la Baudelaire la suprarealism,* Ed. Univers, 1998, p. 347.

[3] *Idem*, p. 348.

[4] *Ibidem.*

Alexandru ȘTEFAN

Ceea ce pretindem noi a crea e de fapt... un mare nimic!

Oamenii de teatru în general, de la creatori la comentatori, se lovesc de obicei de două mari probleme care provoacă discordii ideologice. Prima, dacă teatrul e literatură (răspunsul ni l-a dat Caragiale), și a doua, dacă teatrul e o iluzie, în sensul platonic al cuvântului. La această întrebare răspunde Petre Țuțea:

„*Eu sunt iudeocentric în cultura Europei, că dacă scoți Biblia din Europa atunci Shakespeare devine un glumeț tragic. Fără Biblie, europenii, chiar și laureații Premiului Nobel, dormeau în crăci. Știința și filosofia greacă sunt foarte folositoare, dar nu sunt mântuitoare. Prima carte mântuitoare și consolatoare pe continent – suverană – e Biblia*"[1].

Evident, ideea că teatrul este o artă imitativă – sau o copie de gradul doi – nu deranjează atât de mult datorită grecilor, ci mai degrabă filosofilor creștini, de la Sfântul Augustin încoace, care au condamnat în așa măsură manifestarea teatrală, încât fiecare dintre noi ar trebui să-l privim suspect pe Shakespeare. Nu suntem străini de faptul că eroarea tronează peste tot, dar marea noastră invenție este forma ei „*mai puțin supărătoare*", și anume închipuirea. Numai așa putem greși fără nici o responsabilitate. „*Omul caută lumea amăgirilor*"[2] – și în această căutare a creat de-a lungul timpului un teatru istoric, în care acest principiu a funcționat în deplină legalitate. Definițiile au variat în funcție de epocă: mister, liturghie, fabrică de iluzii, cutie cu surprize, joc sau școală, dar modalitatea a rămas aceeași!

Laicizarea premiselor de gândire în afirmarea artei teatrale a produs două credințe fundamental greșite: despre adevăr s-a crezut că poate fi descoperit, iar despre artist s-a considerat că e un creator!

Pentru a restabili ordinea, Petre Țuțea nu neagă utilitatea a „ceea ce a fost", ci propune un stil inovat care îmbină cultul clasic al adevărului, claritatea clasică și libertatea romantică: Teatrul Seminar.

Dacă tot simțim nevoia de a imita, de ce să imităm greșelile oamenilor, când putem imita perfecțiunea divină? „*Orgoliul și îndoiala împiedică omul să imite Divinitatea*"[3] și, fără pic de rușine, plăsmuiește fantasme imperfecte. El uită că numai religia este pasiunea pentru Adevărul Absolut, și aceeași religie niciodată nu susține faptul că acest Adevăr poate fi scos la iveală asemeni unui secret de stat. El apare asemeni unei revelații! Adevărul, Binele și Frumosul se primesc, nu pot fi găsite! „*Dacă Newton gândea până la Judecata de Apoi, nu descoperea nimic! Dar el a fost mult mai înțelept. Când a fost întrebat cum a descoperit gravitația a spus: «Am fost inspirat»*".[4]

Creația implică pornirea de la punctul zero. Dumnezeu e creator, și nu artistul, care tot ce poate face este să se sprijine pe cunoașterea strămoșilor. Conform lui Sombart, dacă Natura e creația divină, atunci cultura e creația umană prin excelență! Țuțea îl neagă: „*De creat, doar zeul creează, iar omul imită. Eu când citesc cuvântul „creație" literară, muzicală, filosofică – leșin de râs. Omul nu face altceva decât să reflecte în litere, în muzică sau în filosofie petice de transcendență*"[5].

Emil CIORAN și Petre ȚUȚEA

Sentimentul creştin trebuie să fie călăuza oricărui tip de manifestare artistică. Împotrivindu-se spiritului preponderent boem al artistului se va cere adevărul. Cunoaşterea e o aventură şi artistul trebuie să o trăiască deplin – el trebuie să cunoască „tot". Evident, se poate ajunge cu uşurinţă în punctul în care acţiunea să fie iremediabil pierdută, drama devenind un dialog şi astfel s-ar putea pierde din vedere concreteţea unui mesaj; dar tocmai această lipsă va continua să provoace mister şi tulburare, pentru că este inexplicabilă plăcerea omului de a alege căutările zadarnice. E imposibil să oglindeşti complet lumea, care este în sine un spectacol, într-o expresie adecvată a acesteia. Acest lucru e realizabil numai în cazul în care teatrul în sine devine un mister.

În noua formulă estetică pe care o prezintă Ţuţea, „*instinctele, sentimentele şi pasiunile se topesc în apele raţiunii*"[6], omului îi este arătat obiectul ideal, lumea ideilor platonice, în care nu au rost întrebările, în aceeaşi măsură în care nu au rost nici amăgirile. Personajele sunt înţelepţi, care nu greşesc niciodată, ba din contră, reuşesc să preconizeze claritatea în locul confuziei! Nu este vorba aici de o utopie a apolinicului absolut, în ciuda faptului că o primă lecturare a piesei *Întâmplări obişnuite* ţi-ar putea îndrepta opiniile într-o asemenea direcţie. Dacă ar trebui să utilizăm termenii lui Nietzsche, ar fi vorba de o îmbinare uluitoare: „*În măsura în care Dumnezeu trebuie primit, şi nu înţeles, la Dumnezeu nu ai acces prin luciditate*"[7].

Fără greşeli, nu există regrete, iar sentimentul plenitudinar al mulţumirii de sine ia locul angoasei ce ne-a obişnuit simţul estetic până acum. Aici domină viziunea creştină a vieţii şi a lumii, iar perspectiva estetică a plăsmuitorului este situată obiectiv, nu obiectic! Din această cauză, într-o piesă de Teatru-Seminar, sublimul, comicul, grotescul, spiritualul, satiricul, fantasticul, magicul, vor fi tratate, nu implicate în piesă!

Se mai spune, de obicei, despre opera de artă că utilizează frumosul. Însă o creaţie artistică ce emană un sentiment religios încorporează sublimul (înţeles în sens fie kantian, fie hegelian). Sublimul nu e frumos, şi nici ordonat sau proporţionat. El e nemăsurat în putere şi grandoare... e divin!

În alcătuirea propriu-zisă se vor utiliza numai obiecte ideale inspirate. În absenţa inspiraţiei, ele pot fi culese din mistica creştină, istoria religiilor, mitologie, sau alte ştiinţe şi arte ce oglindesc forme ideale ale spiritului. Cu toate astea, formele de exprimare obiectică a triadei Natură–Om–Dumnezeu sunt înţelese şi explicate numai de artistul cu inspiraţie. Artistul autonom rătăceşte în iluzia libertăţii şi moare în tristeţea metafizică a însingurării, în timp ce artistul angajat îşi poate limita câmpul explorărilor din varii motive. Nici el nu are acces la adevăr, şi moare prin lipsa de rost. Amândurora nu le este satisfăcută nevoia de absolut, la „*grad biopsihic*".

Artistul inspirat primeşte adevărul, binele şi frumosul prin graţie divină. El e mereu optimist, deoarece niciodată nu e stăpânit de sentimentul metafizic al morţii. Lumea de aici este pentru el o anticameră a lumii de dincolo.

Se pune implicit în discuţie problema libertăţii, pentru că, de exemplu, Sartre, care vede în artist un Creator în sensul deplin al cuvântului, spune: „*l'oeuvre d'art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes*"[8] – dar Ţuţea nu e ateu.

Pentru el rădăcina libertăţii nu e în voinţă, ci în raţiune. E vorba de „*plăcuta robie a adevărului*". Pentru a înţelege mai bine, trebuie stabilită distincţia dintre fatalism, care explică faptele ca necesare în virtutea unei puteri superioare, şi determinism, sau principiul cauzalităţii. În determinism, singurul principiu acceptat

de filosofia creştină, numai omul înzestrat cu raţiune poate fi liber. Cunoscând extremele, ai între ce să optezi. „*Arta se împleteşte cu religia*"[9] pentru că în acest mod reuşeşti să nu împrăştii misterul şi miturile creaţiei.

Observăm cum, poate involuntar, Ţuţea reia o veche problematică dezbătută de Lessing: jertfa pentru un scop moral, social, ştiinţific sau artistic se numeşte eroism. „*Personalitatea este acel individ înzestrat cu capacitatea de a se dărui. Eroul este o personalitate, deoarece nu-şi mai aparţine*"[10]. Pentru adevărul creştin sacrificiul devine martiriu. Creştinul înţelept nu poartă o luptă biologică, dorind ca viaţa să fie aşa cum este, ci una creştină, căutând o viaţă aşa cum „trebuie să fie".

Considerând Raiul şi Iadul două condiţii obiective de desăvârşire umană, Teatrul-Seminar se va asemăna Divinei Comedii jucată undeva între Infern şi Paradis, iar tot ceea ce e lumesc se va manifesta în dialogul platonic.

Teoretic se presupune că o asemenea formă expozitivă nu va afecta cu nimic reprezentaţia: teatrul e literatură şi spectacol, şi „*Strălucirea spectacolului depinde de strălucirea literară*"[11], dar actorii nu vor mai fi nevoiţi să se consume acţionând exterior. Ei vor lua locul unor înţelepţi „*stinşi sufleteşte*". Asemeni unei uimitoare reveniri la formele primordiale ale teatrului, ei vor fi simpli povestitori, care, aşa cum spune Hamann, vor vorbi limba maternă a oamenilor: poezia.

Provocarea de a acţiona asemeni zeilor nu este nouă. Teatrul-Seminar ar putea fi asemuit cu uşurinţă nu numai dialogului platonic, ci oricărei forme de exprimare dramatică ce implică perfecţiunea. Vorbim deseori în aceşti termeni de Eschil în raport cu Euripide, sau de Corneille în raport cu Racine, iar prima observaţie este „cei din urmă au îndrăznit să fie mai umani, pentru că la ei sunt mai vizibile greşelile umane". În teatru nu resimţim acut nevoia de sublim, pentru că plăcerea omului de a empatiza funcţionează mai uşor acolo unde există semeni de-ai lui. În fond, chiar şi divinitatea pe care ni se propune să o imităm nu este una păgână, stângace şi impulsivă (cum putem spune că făceau grecii Antichităţii), ci una perfectă, pentru care orice atribut capătă valoare absolută!

Sunt ferm convins că Petre Ţuţea ştia că stilul pe care îl propune poate fi cu uşurinţă catalogat drept utopic; dar genialitatea lui de gânditor constă tocmai în faptul că reuşeşte să trezească în noi dureroasa conştiinţă a inutilităţii: ceea ce pretindem noi a crea e de fapt... un mare nimic!

Bibliografie:

Ţuţea Petre – *Lumea ca teatru*, Ed. Alutus & Ed. Vestala, 1993.
Ţuţea Petrea – *322 de vorbe memorabile*, Ed. Humanitas 1997.
Ţuţea Petre – *Între Dumnezeu şi neamul meu*, Ed. Anastasia 1992.

Note:

[1] Ţuţea Petrea – *322 de vorbe memorabile,* Ed. Humanitas, 1997, p. 22.
[2] Ţuţea Petre – *Lumea ca teatru*, Ed. Alutus & Ed Vestala, 1993, p. 1.
[3] *Ibidem*, p. 496.
[4] Ţuţea Petrea – 322 de vorbe memorabile, Ed. Humanitas 1997, p. 35.
[5] *Ibidem*, p. 33.
[6] Ţuţea Petre – *Lumea ca teatru*, Ed. Alutus & Ed Vestala, 1993, p. 8.
[7] Ţuţea Petrea – *322 de vorbe memorabile*, Ed. Humanitas 1997, p. 66.
[8] Sartre Jean-Paul – *Qu'est-ce que la littérature?* Éditions Gallimard 1986, p. 79.
[9] Ţuţea Petre – *Lumea ca teatru*, Ed. Alutus & Ed Vestala, 1993, p. 236.
[10] Ţuţea Petrea – *322 de vorbe memorabile*, Ed. Humanitas 1997, p. 81.
[11] Ţuţea Petre – *Lumea ca teatru*, Ed. Alutus & Ed Vestala, 1993, p. 375.

Dragoș CARASEVICI

Teatru în oglindă

În studiul apărut în 1982 la New York, *Towards a Semiology of the Mise en Scene*, parte a unei lucrări mai ample intitulate *Languages of the Stage*, teatrologul francez Patrice Pavis propune conceptul de **metatext**[1] al unei montări („mise en scene"), înțeles ca „sistem" al punerii în scenă a unui text și deopotrivă „comentariu" al regizorului („metteur en scene") asupra materialului scris (textul dramei), prin care acesta îi oferă publicului cheia opțiunilor scenice care îi definesc montarea. La nivelul receptării acesteia din urmă, metatextul scenei se întâlnește cu metatexul spectatorului (propria sa interpretare a textului), care înțelege obiectul teatral ca sistem artistic și posedă mijloacele de a separa metatextul regizoral de textul original și de a-l confrunta cu propriul metatext.

Aparent complicat, procesul descris de Pavis nu este altceva decât evaluarea de către spectatori a montării unui text pe scena de teatru, proces care se repetă odată cu fiecare reprezentație. Teatrologul francez are însă în vedere un public ideal, familiarizat cu textul piesei (în măsura în care există un text), cu autorul și epoca din care acesta provine, cu codurile ideologice și culturale ale vremii respective, dar și ale momentului în care are loc receptarea. În realitate, procentul spectatorilor care intră în sala de teatru cu un asemenea bagaj de cunoștințe, chiar și în cazul montării unor autori clasici, este relativ redus – și poate din ce în ce mai redus în secolul XXI. Aceasta nu înseamnă că fiecare spectator nu are propriul său „orizont de așteptare" – un termen preluat de la Hans Robert Jauss, părintele esteticii receptării literare – bazat chiar și pe simpla lecturare, de exemplu pe afiș, a titlului piesei sau a unui termen ce caracterizează montarea (de pildă „one man show") . La fel însă cum metatextul unei „mise en scene" nu trebuie confundat cu pura intenție a unui „metteur en scène" – Pavis atrage atenția asupra faptului că metatextul unei montări rezultă din „relația dialectică și productivă a «materialelor» folosite"[2] –, tot astfel metatextul unui spectator „avizat" nu trebuie confundat cu orizontul de așteptare al celui care, mai mult sau mai puțin „inițiat", asistă pur și simplu la spectacol.

Tocmai această diferențiere între spectatori este cea care ne pune pe gânduri. Cum ar putea fi ea redusă? Sau, altfel spus, cum ar putea fi ridicat nivelul calitativ al receptării unei montări în ceea ce-i privește pe cei „neavizați"? Cum ar putea fi stimulată implicarea reală, și până la urmă analitică (vorbeam mai sus de o confruntare a metatextului unei puneri în scenă cu metatextul spectatorului), în evaluarea unei „mise en scène" în cazul tuturor celor cărora ea de fapt li se adresează? Ca răspuns la toate aceste întrebări, propunem un experiment: **teatru în oglindă**.

Conceptul de „teatru în oglindă", așa cum îl voi prezenta mai jos, s-a născut la Iași în toamna anului 2005, atunci când, cu sprijinul Centrului Cultural German (Goethe-Zentrum Iași), am inițiat organizarea, sub forma unui club de teatru, a unui grup pe care îmi permit să-l numesc experimental. Format din studenți ai Universității „Al.I. Cuza", grupul avea scopul de a pune în practică un concept care se baza pe o schemă relativ simplă: același text montat în două versiuni regizorale diferite în fața aceluiași public. Fără a avea pretenția unor practici teatrale inovatoare (cu siguranță n-am fost primii care s-au gândit să prezinte acelorași spectatori două interpretări diferite ale unui material), grupul și-a fixat totuși pe

parcurs câteva principii ordonatoare clare: doi regizori, aceeași trupă de actori, texte scurte prezentate consecutiv în module cuprinzând cele două versiuni. Textele pe care s-a lucrat au fost selectate din volumul *Teatru descompus* de Matei Vișniec, nu numai datorită conciziei lor, ci și a paletei largi de posibilități de interpretare pe care acestea o oferă.

Tradus în termeni pavisieni, experimentul nostru propunea unui public al cărui orizont de așteptare se limita la curiozitatea pe care o poate stârni formularea „teatru în oglindă" și interesul pe care îl poate declanșa numele Matei Vișniec (singurele elemente de pe afiș care trădau câte ceva din „bucătăria" spectacolului, poate împreună cu apariția a două nume în loc de unul la capitolul „regie": Dragoș Carasevici și Călin Ciocoiu), un metatext imediat dublat de un altul, care, fiind construit pe exact același material textual, intra în „contradicție" cu primul și obliga astfel spectatorul la o analiză comparativă. Altfel spus, rolul metatextului – care îi lipsea inițial, credem, unui segment de public relativ mare – era preluat de primul metatext regizoral oferit, care-l punea astfel pe spectator în legitima poziție de a se confrunta, „în cunoștință de cauză", cu cel de-al doilea. De aici rezulta o receptare activă, analitică, exact în sensul celei descrise de Pavis, doar că de data aceasta accesibilă tuturor spectatorilor prezenți în sală, granița dintre cei „avizați" și cei „neavizați" dispărând, cel puțin la acest nivel.

Deși discuția noastră se rezumă doar la conturarea aspectului formal al conceptului de „teatru în oglindă", ar merita poate amintite eforturile noastre de a transfera, în cele trei texte alese, „oglinda" din planul pur structural în cel metatextual, interpretativ, prin soluții regizorale, poate mai mult sau mai puțin inspirate, precum: începerea spectacolului prin explorarea mai multor tonuri ale cuvântului „vino" (ca invitație adresată publicului de a-și urmări reflexia în „oglinda" jocului nostru), întrepătrunderea celor două viziuni regizorale în primul din cele trei module, preluarea de către un actor a aceluiași rol în ambele versiuni dintr-un modul (din dorința de crea un element de legătură care sa-l dubleze pe cel fundamental: textul propriu-zis) și, nu în ultimul rând, încercarea de a „răsturna" de fiecare dată în a doua variantă soluțiile regizorale găsite în prima. Toate acestea au avut menirea de a limpezi conceptul, dar în același timp de a-i dovedi valabilitatea și flexibilitatea pe mai multe niveluri.

E greu de spus dacă experimentul nostru a fost unul reușit. Deși poate părea paradoxal, cea mai mare piedică în evaluarea lui a fost succesul de care s-a bucurat spectacolul în sine, mica sală a Centrului Cultural German devenind neîncăpătoare și neprielnică unor discuții ulterioare cu publicul. Schimbul de păreri extrem de constructiv, e adevărat, cu un număr restrâns de spectatori, ne-a arătat însă că eforturile noastre nu au fost în van. Dacă dorința noastră (poate ușor „verfremdend"[3] în termeni brechtieni) de a le oferi celor prezenți la spectacol plăcerea intelectuală de a descifra metatexte prin analiză comparativă ar putea fi tradusă în dorința teatrelor de azi de a-și atrage și educa un anumit public, rămâne un subiect deschis. Întrebarea fundamentală, la care, iată, și Patrice Pavis caută mereu răspuns, este aparent una simplă, dar în realitate extrem de greu de dezlegat: *ce așteptăm de fapt de la actul teatral*?

Note:

[1] Patrice Pavis, *Languages of the Stage*, Performing Arts Journal Publ., New York 1982, p. 149–152.

[2] *Ibidem*, p. 150.

[3] Participiul prezent al verbului „verfremden" (germ.) = a aliena; referire la „efectul de alienare" („Verfremdungseffekt") propus, teoretizat și experimentat de Bertolt Brecht.

DE CE OARE?

Crudu și Sapdaru în numele lui Sebastian

Mircea MORARIU

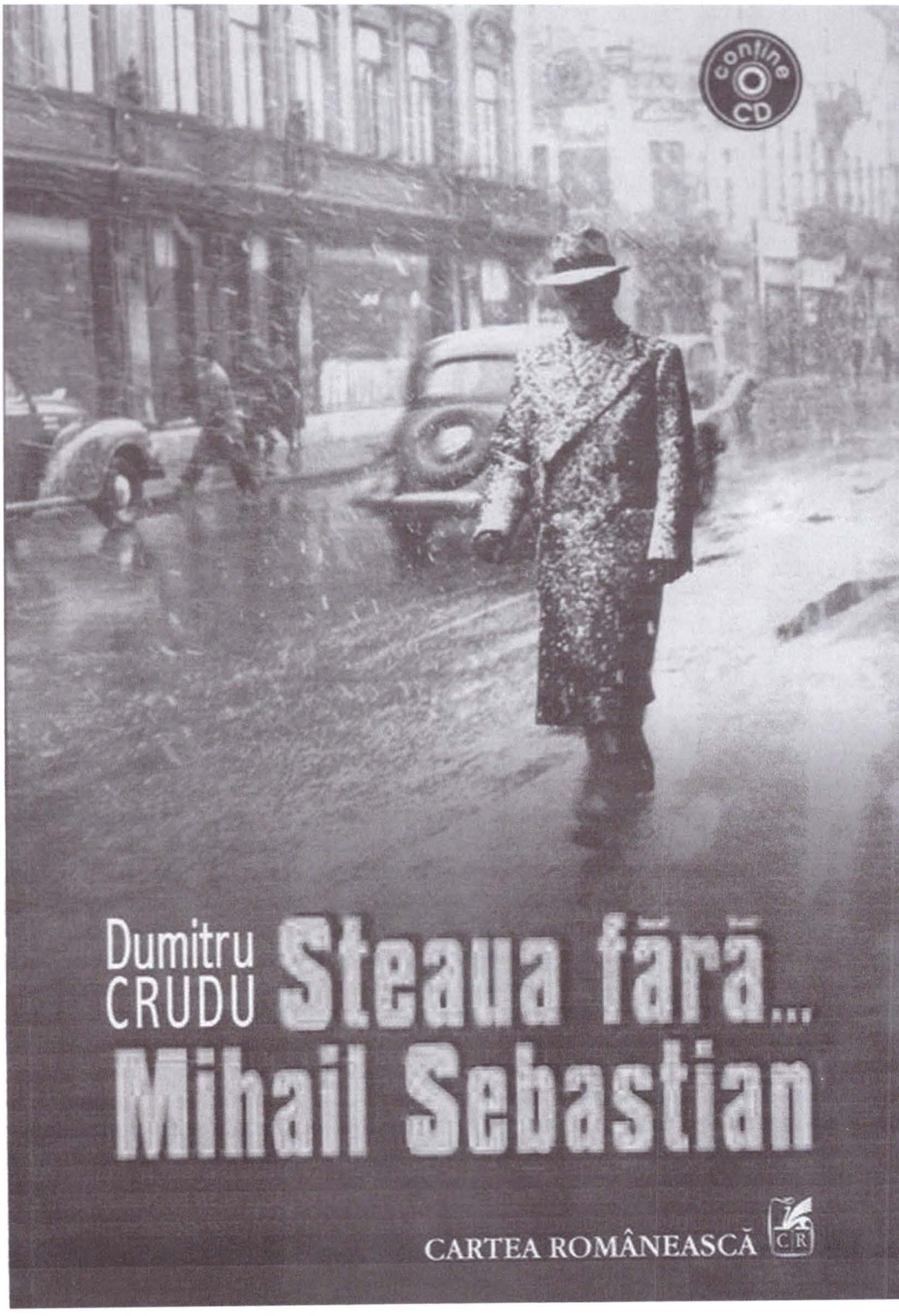
Devorând creierul întâmplărilor

Apariția în 1994 a *Jurnalului (1935–1944)* lui Mihail Sebastian, în ediția îngrijită de Gabriela Omăt și de Leon Volovici la Editura Humanitas, a fost, neîndoielnic, unul dintre cele mai importante evenimente literare postrevoluționare. A contat, firește, în valul de entuziasm critic ce a urmat apariției, valoarea intrinsecă a lucrării, valoare ce trebuie căutată dincolo de inerentele subiectivisme ce țin de însăși definiția genului. Faptul că, așa după cum observă Leon Volovici în *Prefață*, textul respectiv are trei etaje, el însemnând deopotrivă *un jurnal intim* „al stărilor interioare, al experiențelor sentimentale", *un jurnal de creație* dar și *un jurnal intelectual și politic* a avut iarăși un cuvânt greu de spus în receptarea sa entuziastă, receptare care se manifestă ca atare și azi, când, după unii, s-ar fi potolit elanul memorialistic și s-ar fi ajuns la „reabilitarea ficțiunii". Existența acestor trei etaje sau „niveluri", cum le numește Leon Volovici, a avut drept consecință o deplasare a interesului publicului cititor (mai cu seamă specializat) dinspre ceea Sebastian deconspira despre propriul eu către ceea ce nota el despre alții, mai cu seamă despre fascinanta generație'27. Dar a intrat cu siguranță în joc și ceea ce Dan C. Mihăilescu numea „proporțiile de mit" pe care le-a dobândit așteptarea publicării *Jurnalului*, așteptare intim legată tot de cunoașterea adevărului despre generația *Criterion.* Relevante sunt în acest sens paginile dedicate scrierii lui Mihail Sebastian de Dan C. Mihăilescu în paginile revistei *22*, republicate în cartea *Literatura română în postceaușism – I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare* (Editura *Polirom*, Iași, 2004). Scurte fragmente din *Jurnal* mai văzuseră lumina tiparului în *Cuvântul* (1929), *Azi* (l933), dar, după cum lesne se vede, e o altă perioadă decât cea cuprinsă în ediția de la *Humanitas*, și în *Revista Fundațiilor Regale* (1945), ele fiind, după părerea criticului menționat, „accentuat literaturizate, în moda gidiano -autenticistă a momentului" . Altele au apărut în ediția de *Opere alese*, realizată de Vicu Mândra, tipărită în 1962. Ele nu au putut însă rivaliza cu cele tipărite în nr. 2 din 1976 al revistei *Manuscriptum*, prefațate de Nicolae Manolescu, fragmente care se concentrau „asupra opțiunilor politice antinomice (roșu/verde) ale generației *Criterion*". E vorba mai cu seamă despre opoziția dintre Mircea Eliade, cel cu simpatii legionare, și Gogu Rădulescu, bătut cu funia umedă de studenții gardiști de la Medicină. Și totuși, lipsea *întregul* despre care tot Dan C. Mihăilescu spunea că legenda edicta că ar fi fost scos din țară în 1961 și a cărui publicare în străinătate era refuzată de Benu (André Beno), fratele lui Mihail Sebastian, de teamă că ar fi putut provoca reacții adverse din pricina admirației constante pe care autorul *Stelei fără nume* o arăta față de Nae Ionescu, dar și din cauza criticilor aduse comunității evreiești și cercurilor sioniste care au acceptat condiții umilitoare de coabitare cu regimul antonescian. În plus, Sebastian nu a fost binevoitor cu co-religionarii săi nici după 23 august 1944. Bunăoară, o notă datând din 31 august 1944, publicată în *Jurnal*, glăsuiește în felul următor: „În trei zile, după năvala lui Graur și a bandei lui (în redacția *României libere*, unde lucra Sebastian – *n.n.*), am înțeles că intru într-o redacție terorizată de conformism". Iar nota era

completată de exprimarea deciziei lui Sebastian de a se dedica exclusiv teatrului: „Nu, nu, mai bine scriu piese de teatru". Ironia destinului a făcut ca posteritatea scriitorului să valorifice, acum mai cu seamă, publicistica și memorialistica sa. Numai că în entuziasmul despre care vorbeam la început, nu prea s-au găsit condeie care să vadă și să arate nu doar valoarea *Jurnalului*, ci și inexactitățile sale, inexactități ce derivă din însăși condiția de mărturie subiectivă a textului.

Jurnalul i-a fascinat – cum altfel? – și pe oamenii de teatru. Există deja pe piață o dramatizare datorată regretatului Dumitru Solomon, ca și un scenariu ce a fost utilizat pentru un spectacol pe Broadway. Dramaturgul basarabean Dumitru Crudu a scris, la rândul său, o piesă intitulată ***Steaua fără...Mihail Sebastian***, care, sub oblăduirea binevoitoare și uneori atotscuzabilă a postmodernismului, este și nu este o dramatizare a *Jurnalului*. În nota autorului se precizează – „Textul acesta este inspirat din jurnalul lui Mihail Sebastian. În piesa mea am folosit mai multe situații, replici sau pasaje din însemnările zilnice ale scriitorului". De altfel, în textul publicat la Editura *Cartea Românească* (București, 2006) citatele propriu-zise sunt evidențiate prin italice. „Pe de altă parte însă – continuă Dumitru Crudu – nu am respectat cronologia evenimentelor așa cum era prezentă la Sebastian. Sunt și o grămadă de lucruri inventate de mine care nu apar în diariumul său. Totodată, nu toate fragmentele din jurnal inserate în piesa mea sunt întocmai ca la Sebastian, ceea ce ar însemna că nu toate citatele sunt niște citate pure. Unele dintre ele sunt mai degrabă niște citate adaptate, prelucrate și îmbogățite de mine. În cazul acestora, am pornit de la anumite rânduri din jurnalul lui Sebastian, am păstrat ideea, dar am redat-o și am dezvoltat-o în felul meu". Lucrurile se complică în clipa în care Dumitru Crudu ne avertizează că „am plecat de la ideea că textul meu e o ficțiune și personajul Sebastian este și el pe undeva fictiv. În același timp, rămâne a fi și un personaj documentar". E cât se poate de sigur că ambiguitatea reprezintă un element nicidecum de neglijat atunci când e vorba despre un text destinat scenei, dar și în estetica oricărui spectacol. Unul dintre procedeele care validează un adevărat spectacol e tocmai ambiguitatea. Depinde însă unde și cum se face apel la ea. Zic că în cazul în speță lucrurile devin ceva mai complicate, pentru că nu poți face orice, nu poți să reorganizezi după bunul tău plac evenimente istorice ori existențe reale. Riști ca angrenajul să îți scape de sub control, în sensul că subiectivității, care este însușirea primă a oricărui jurnal, să îi adaugi un al doilea rând de subiectivitate, ce poate să derapeze astfel încât faptele să iasă iremediabil din matcă. Convingerea lui Dumitru Crudu e că, „tensiunea textului meu se dezvoltă din ciocnirea între ceea ce s-a întâmplat cu adevărat și ceea ce am inventat eu scriind această piesă. Istoria și ficțiunea se suprapun, în așa fel încât nu mai știu unde începe una și unde se sfârșește cealaltă". Vom vedea mai încolo ce se întâmplă în momentul când anunțata ciocnire se produce.

Același Dan C. Mihăilescu observa că o cerință elementară în receptarea literaturii memorialistice constă în a nu „absolutiza niciodată nici o afirmație a autorului, ci de a lua totul *cum grano salis.* De a nu hiperboliza anecdoticul, de a nu generaliza întâmplătorul, a nu decreta ca regulă excepția". Sau, cum scrie mai departe același critic, „totul, absolut totul dintr-o operă memorialistică trebuie luat cu precauție, cu cât mai mulți bemoli la cheie, trebuie coroborat cu alte și alte date și lucrări mai mult sau mai puțin asemănătoare". Or, în distanțele pe care Dumitru


conține CD
Dumitru CRUDU
Steaua fără...
Mihail Sebastian
CARTEA ROMÂNEASCĂ
C R

Crudu le ia față de textul *Jurnalului* lui Sebastian ceea ce contează cel mai mult sunt hiperbolele și diezii. Condiții ca ciocnirea să fie nițeluș cam prea contondentă.

Steaua fără...Mihail Sebastian păstrează totuși cele trei niveluri de interpretare pe care le identifica în *Jurnal* Leon Volovici. La nivelul *jurnalului intim*, ori *al experiențelor sentimentale* ea modifică însă zdravăn relația furtunoasă cu actrița Leni Caler, dar și cu soțul acesteia, criticul Scarlat Froda. Leni Caler, cea care în *Jurnal* îi face atâtea zile fripte lui Mihail Sebastian, apare ca un fel de zână bună ce, cu acceptul soțului ei, îl ajută pe Mihail Sebastian să treacă imensul și tragicul hop existențial început odată cu momentul în care, până la urmă și în ultimă instanță, s-a defectat însuși „orologiul" României. E drept, dragostea pentru Leni Caler l-a determinat pe Mihail Sebastian să scrie *Jocul de-a vacanța*. Dar rolul ei în scrierea piesei *Ursa Mare* (cea care avea să primească titlul *Steaua fără nume*) e dacă nu inexistent, oricum minim. Or, aici, în textul lui Dumitru Crudu, se acreditează ideea că ea ar fi stimulat scrierea celebrei piese. În al doilea rând, *Steaua fără...Mihail Sebastian* exacerbează stările interioare ale hărțuitului, hipersensibilitățile celui pe care, pe nedrept, istoria și viața l-au supus la încercări grele. Sensibilitatea exacerbată a omului pe care simplul fapt că aparține unei comunități etnice l-a condamnat la suferință ia în aceste pagini proporții maladive. Și *jurnalul de creație* e deturnat. Nicăieri în piesa lui Dumitru Crudu nu se face referire la rolul pe care l-au avut în scrierea și înscenarea *Stelei fără nume* regizorul Soare Z. Soare, actorii Radu Beligan, Mircea Șeptilici și Nora Piacentini, sau criticul N. Carandino. În *Steaua fără...Mihail Sebastian* vedem un regizor înfumurat, disprețuitor și superficial. Or, cu faptul istoric nu prea e de glumit, căci ciocnirile asupra cărora ne avertiza Dumitru Crudu sunt pe punctul de a deveni fatale. Într-adevăr, *Steaua fără nume* a avut premiera la 1 martie 1944, fără numele lui Mihail Sebastian pe afiș, în spațiul rezervat autorului apărând numele unui anume Victor Mincu. Cu siguranță, succesul acesta în absență, despre care *Jurnalul* nu spune nimic, căci însemnările din 1944 încep doar la data de 8 aprilie, l-a și bucurat, dar l-a și întristat pe Sebastian. Durerea e cu sensibilitate prezentată în piesa lui Dumitru Crudu. Scenele acestea au multă pregnanță, dar se cer citite sub semnul avertismentului că sunt rodul ficțiunii. Tot la fel cum sunt de apreciat acele scene în care se caută ...un autor pentru ca piesa să poată fi reprezentată. Nu le-am citit atât prin prisma exceselor antisemite pe care nu le neg, ci prin grila de lectură a atitudinii pe care oamenii simpli o au față de creatori. Deși, repet, antisemitism a existat și în România, tot așa cum a existat și Holocaust. Sunt indicii că cel prezentat drept Victor Mincu a recunoscut cu oarecare dificultate că nu e adevăratul autor al piesei. Dar nu e deloc adevărat că Sebastian ar fi fost călcat de un camion „în timp ce se îndrepta spre aeroport să ia avionul spre New York". Cum sfârșitul lui Sebastian e învăluit în mister, a complica și mai mult lucrurile cu ipoteze fanteziste nu e deloc util. Deși sunt de acord că nu e de domeniul competenței unei piese de teatru să elucideze posibile asasinate politice. Deopotrivă, *jurnalul intelectual și politic* e și el adus în *Steaua fără... Mihail Sebastian*. Importă, desigur, întreg angrenajul de evenimente dintr-o perioadă tulbure și cu episoade deloc onorante din istoria României. Dar interesează și felul în care Mihail Sebastian – via Dumitru Crudu – îi surprinde pe foștii lui prieteni din generația *Criterion*. E și aici ciupit pe nedrept Eugen Ionescu, care se distanțase de amicii de odinioară tocmai din cauza aderenței lor la

extrema dreaptă. Din nou, cel mai rău iese Camil Petrescu, numai că sub condeiul lui Dumitru Crudu portretul marelui scriitor devine o caricatură, ceea ce mi se pare impardonabil. Numai de bunăstare materială nu s-a bucurat dramaturgul în perioada în cauză. Iar de onoruri cu atât mai puțin. Ca să nu mai vorbim că printre intelectualii care își „manifestă adeziunea" și cer demnități după evenimentele de la 23 august 1944 apare și sărmanul E. Lovinescu, mort la 16 iulie 1943. Oricât de mult s-ar reclama *ficțională* piesa *Steaua fără... Mihail Sebastian,* rabaturile de la adevărul istoric al unor existențe umane e nepermis. În fața acestei forțări a frontierelor adevărului, gândul m-a dus la un pasaj din romanul *Derapaj* al lui Ion Manolescu, Dumitru Crudu fiind parcă un *alter-ego* al personajului Alexandru Robe, la rându-i fotografie mișcată a universitarului român. Robe improvizează în fața studenților și inventează date de istorie literară. Rezultatul? „În sprijinul poveștilor mele virtuale, produceam dosare și fișe, xeroxuri după originale splendide, dar inaccesibile (și din motivul acesta, neverificabile), poze inexistente, citate cu pagină și paragraf lucrate acasă, pe calculator și voalate în sepia, cu pete de grăsime uscată, ca să imite patina timpului. Întreaga literatură se transforma într-o întindere viermuitoare, irigată de milioane de cuvinte, fascinant de exactă și de imprecisă, fără început și fără sfârșit, mișcându-se în toate direcțiile cam în același timp, împreună cu emisferele ei colorate. Îi controlam mijlocul cărnos, devorând creierul întâmplărilor și alimentându-i rețeaua de povești, îl modelam după bunul meu plac, amestecând jumătăți de adevăruri cu jumătăți de minciună, și obțineam o pastă moale și alunecoasă, ca mintea miilor de autori reali sau imaginari, vii sau morți, pe care o simțeai pulsând, înainte să ți se prelingă printre degete". Am sentimentul că în acest fragment dintr-o operă de ficțiune regăsesc palimpsestul *Notei autorului* la *Steaua fără... Mihail Sebastian,* piesă pe alocuri fascinantă, dar extrem de imprecisă. Și al punerii sale în practica textuală. Prețul plătit pare mare, necompensat de lucrurile bune din piesă, precum aluziile pirandelliene, proiecțiile în prezentul nostru, ori scenele impresionante la care am făcut referire mai sus.

Dumitru Crudu, *Steaua fără... Mihail Sebastian*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

Câțiva dintre cei incriminați:

Emil Cioran
Eugen Lovinescu
Mircea Eliade
Eugen Ionescu
Nae Ionescu
Constantin Noica
Camil Petrescu

Nae IONESCU și MIrcea ELIADE

Emil CIORAN

– Eugen IONESCU

Camil PETRESCU

Constantin NOICA

Florin FAIFER

O şarjă grosieră
– Un Béranger printre rinoceri? –

De vreo două ori am vrut să ies din sală, la spectacolul cu ***Steaua fără... Mihail Sebastian***, la propulsarea căruia şi-au dat mâna serioase forţe basarabene. Nu că nu m-ar fi atras imaginile, uneori de impact, de pe mica scenă a Ateneului tătărăşean. Ci, ca s-o spun pe şleau, pentru tendenţionismul agresiv al şarjei grosiere la care asistam. Nici o inflexiune care să ateste o înţelegere mai nuanţată a celor ce s-au petrecut în vârtejul demenţial al anilor de război, când şi România, inevitabil, intrase în convulsii, în amoc.

Dinaintea noastră se perindă o lume, zugrăvită fabulistic, de sinistre apariţii caricaturale. Maniheismul ţeapăn al „corectitudinii politice" pecetluieşte totul. De o parte, victima, care nu poate fi decât evreul, veşnic hărţuit, de alta, caraghioşii de condeieri băştinaşi, aşa cum se vor fi văzuţi ei (resentimentar?) de peste Prut.

Am avut multă vreme o afecţiune pentru Mihail Sebastian. Mă atrăgeau farmecul discret, fiorul de melancolie, melodicitatea vătuită, de mică muzică de cameră, a pieselor sale. Era, pentru mine, ca un prieten... Şi m-a încrâncenat ţipătul răscolitor al mamei lui, atunci când îşi înhuma fiul: „Băiatul meu deştept şi bun!..."

Apoi, mult mai încoace, i-am citit excesiv de mediatizatul *Jurnal*. Care, cu tristeţe spun, m-a îndepărtat de Sebastian al meu. Iosef Hechter, mai cu seamă, vorbea aici, dar pe ce ton... În ce gamă... E ceva flasc în însemnările ostenite ale neurastenicului diarist. Rar, câte un zâmbet. În rest, mereu, mereu, plictis, apatie, silă, deprimări, neputinţă. O lene continuă. O „viaţă larvară", de „epavă". Înviorată de escapadele la munte, la schi, ca şi de concupiscenţele (gen mâna pe sub fustă) care nu au cum să nu fie dizgraţioase. O f... pe Leni Caler? Îl priveşte. Dar unde sunt discreţia, delicateţea, zâmbetul timid, copilăresc al lui Mihail?

Adevărat, vremurile intraseră în vrie. Peste tot, semnele degringoladei. Coreligionarii săi, ca peste tot în Europa, aveau de îndurat persecuţii. Legionarii, mai ales după moartea carismaticului Codreanu, dăduseră într-o sminteală care nu mai avea nimic a face cu lozincile exaltante privind „soarele sfânt de pe cer". Luaţi de val, prietenii de până mai ieri prind să se comporte ciudat. Hechter avea de ce să fie şocat şi nu-i de mirare că teama i s-a încuibat în suflet. Avea şi aşa nervii slabi...

Îl copleşeşte şi dezgustul. Într-o întunecată, globalizantă hiperbolă, România i se pare o „imensă uzină antisemită". Şi totuşi, chiar în *Jurnal* se poate vedea că omenia nu era nici pe la noi o floare rară. Fojgăie caractere dubioase, care pot să te îngreţoşeze, dar sunt şi gesturi cordiale, sfâşie negura momentele de noblеţe sufletească, se produc acte de solidaritate.

Turmentați ideologic, de fapt însuflețiți, mai ales într-o primă fază, de elanuri idealiste, dar intrați în derapaj, și Mircea (Eliade), și Camil (Petrescu) și alții încă nu i-au întors spatele lui Mihail. Doar că nu și-au stăpânit în prezența lui înfierbântările care puteau să-l rănească. Iar mai târziu i-a încercat regretul.

Nimic din complexitatea unor asemenea relații în batjocoritoarea și (voit?) obtuza parabolă a fracturistului inclus pe afișul Naționalului ieșean. O lume de oglinzi sparte în cioburi care sunt tot atâtea fărâme de adevăr. Or, adevărul parțial se amestecă, vrând-nevrând, cu neadevărul. Sebastian versus abjecta societate românească, sufocată de balcanice miasme. Un Bérenger printre rinoceri... Rinocerii fiind Nae Ionescu, Mircea Eliade, Camil Petrescu. Care de care mai versatil, mai meschin, mai oportunist, mai megaloman. Și, la urma urmei, tot românul, de la vlădică până la opincă, e proiectat în piesă și în spectacol într-o sordidă deriziune. Nici o geană de candoare, nici un bemol în exaltările stridente ce nu-s ținute în frâu. Un ghetou, un smârc, un ținut colcăind de mizerii. Ce năduf adunat prin vremi iscă o atare viziune?... Vai de păcatele noastre, cel bun e numai *celălalt*. Un deget întins într-acoace ne somează, iar și iarăși, să ne simțim vinovați. Să ne simțim, chiar dacă nu suntem, antisemiți, cu pusee legionare, fasciste. Sub provocarea asta continuă, unii chiar încep să se simtă. Nae Ionescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade... Niște fantoșe ridicole, niște Muppetsi care ne fac de râs și de care ar trebui, că așa vor instanțele oculte, să ne fie rușine. O nație neserioasă, dar și o nație, vorba lui Elie Wiesel, de criminali („Românii au ucis, au ucis, au ucis"). Cine știe dacă și noi, aștia, n-om fi la fel!...

Și dacă am găsi, în textul fratelui Dumitru Crudu, numai grotesc! Dacă ar fi numai țepos pamflet!... Dar, spre final, ne năclăim și în melodramatic. Îți dau lacrimile, nu alta, să vezi cum autorul adevărat al *Stelei fără nume* nu e lăsat să intre la premiera propriei piese și cum nici bani nu are să-și cumpere bilet, deși el s-a aflat în sală la eveniment. Înăuntru, ca într-o telenovelă, spectatorii se bucură zgomotos, aclamă, dar el – singur parcă în universul ostil – iudeu sub veșnica osândă, mătură zăpada de pe străzi. N-ar trebui s-o mături. Puritatea ei să fie lăsată să mai acopere grozăviile ce se petrec în țărișoara asta eliberată de ruși (acești „îngeri", cum îi privește, cu o imensă ușurare, dar nedându-și seama ce zice, Sebastian) și luată în primire de comuniști... Comuniștii, de a căror „îmbecilitate îndoctrinată" Iosef Hechter, ce-i drept, se ferește...

Slavă Domnului că românașii, în care nemernicia, nu-i așa, dădea pe dinafară, n-au împins lucrurile și mai departe! Au pus la cale tot soiul de masacre, dar nu ei l-au omorât pe tânărul care mai avea atâtea de spus. Ci rușii! Da, da – ca să intrăm în jocul acestei mistificări –, tătuca, monstrul cu fața ciupită de vărsat și cu mâna stângă (nu dreaptă!) uscată, îi pusese, pasămite, nu se știe de ce, gând rău. „Ferește-te de camioane", îl previne (îl amenință?) Stalin, după convorbirea din vis, pe cel sortit să piară sub roțile unui mastodont condus de un rusnac bocciu și, vorba lui Păstorel, beat tun.

Păcat, de două mii de ori păcat, de tragica întâmplare, care nu poate fi iertată destinului nicicând. Și păcat de această montare, care își are, scenic, virtuțile ei, dar care, cu încărcătura-i de toxine, își găsea locul mai curând în alte părți, la Chișinău sau la Tel Aviv.

Constantin PAIU

Dreptul la mistificare

S-a discutat mult, şi se va mai discuta destul, despre dreptul regizorului de a nu fi de acord cu *ce* şi *cum* spune un autor în textul dramatic pe care-l semnează; şi despre dreptul aceluiaşi regizor de a reţine, totuşi, textul, pentru un proiectat spectacol, modificând pe ici, pe colo, cum bine spunea nenea Iancu, în aşa fel încât autorul, dacă mai trăieşte, să se considere, la vizionare, în cel mai fericit caz, coautor. Dacă nu mai trăieşte, cu atât mai bine!

Mai rar se discută despre dreptul autorului de a face ce vrea cu adevărurile, istoric exacte, pe care intenţionează a le folosi în propria sa – proiectată si apoi scrisă – piesă de teatru. Altfel spus, despre dreptul pe care acel autor şi-l ia, fără riscul de a se expune vreunei sancţiuni penale, de a ajusta realitatea, ştiută şi verificată, potrivit unui obiectiv anume pe care doreşte a-l împlini. Dicţionarul zice că o astfel de operaţiune se numeşte, la alegere, *măsluire* sau *mistificare*. Despre un asemenea caz, flagrant, de „ajustare" a adevărului, istoric exact, se cer spuse câteva vorbe.

El, cazul, s-a petrecut în producerea textului dramatic ***Steaua fără... Mihail Sebastian***, autor fiind Dumitru Crudu. Acest text figurează în repertoriul stagiunii la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi şi a fost scos la public, în premieră absolută, aşa cum suntem informaţi în volumul-program al spectacolului, pe data de 7 decembrie 2006, în sala Ateneu Tătăraşi (sala mare a Naţionalului aflându-se în reparaţii capitale).

Spectacolul s-a dovedit a fi unul pe care, în mod normal, îl uiţi îndată ce ieşi în zumzetul stradal. Poate doar continua şi apăsata deplasare a personajelor, dar, mai ales, registrul vocal, constant înalt, în care sunt rostite replicile (mai ales personajul *Mihail Sebastian* dovedind o apetenţă remarcabilă pentru sporul decibelic) continuă să pulseze, o vreme, în memoria fostului privitor. Mai greu poate fi uitat felul (şi scopul?) în care a fost translat materialul de viaţă din *Jurnalul* lui Mihail Sebastian în acest text dramatic. Prudent, autorul declară: „Sunt şi o grămadă de lucruri inventate, de mine, care nu apar în diariumul său. Totodată, nu toate fragmentele din jurnal inserate în piesa mea sunt întocmai ca la Sebastian, ceea ce ar însemna că *nu toate citatele sunt nişte citate pure*. (s.n.) Unele dintre ele sunt mai degrabă nişte citate *adaptate, prelucrate şi îmbogăţite* (s.n.) de mine".

Bun! De acord că textul dramatic (nu doar acesta, ci oricare) este, înainte de orice, o ficţiune; că nu povesteşte fidel nişte întâmplări şi nişte relaţii petrecute cândva. Dar dacă unele dintre acele întâmplări sau relaţii sunt definitorii pentru înţelegerea corectă a existenţei concrete a unei personalităţi – în cazul nostru, Mihail Sebastian – ele se cuvin abordate cu toată deferenţa. De aceea, nu mai suntem de acord cu faptul că „personajul Sebastian este şi el pe undeva fictiv". (Nu ni se spune şi pe unde e fictiv!) Şi, mai departe: „Istoria şi ficţiunea se suprapun, în aşa fel încât nu mai ştiu unde începe una şi unde se sfârşeşte cealaltă." Întâmplarea face însă ca în sala de spectacole să intre şi privitori care ştiu!

În ce scop s-a făcut apel la ficțiune? Și la ce fel de ficțiune s-a apelat? Vizionarea premierei a răspuns cum nu se poate mai clar la aceste întrebări: apelul s-a făcut pentru ca cei din sală să afle că, în perioada interbelică și, mai ales, în anii de după 1940, niște inși cu pretenții de intelectuali subțiri s-au dovedit a fi, de fapt, doar mârleți de drept comun, sforari, oportuniști, fripturiști, cameleonici, printre preocupările de căpătâi ale unora dintre dânșii fiind aceea de a-l sfida, ale altora – de a-l umili și ofensa pe Mihail Sebastian. Câțiva fuseseră chiar vecini de preocupări cu dramaturgul, frecventând activ o grupare numită *Criterion*, alții doar simpli contemporani ai săi. Ei se numeau Mircea Eliade, Camil Petrescu, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Ion Barbu, Constantin Noica, Emil Cioran, Nae Ionescu, Haig Acterian, Marietta Sadova, Victor Eftimiu. Mai sunt și alții.

Jurnalul face, într-adevăr, referiri, uneori dramatice, la fluctuații severe în relațiile dintre Mihail Sebastian și aceștia, cu accent apăsat, firește, pe propria parte de dreptate. Dar tot în *Jurnal*, și în alte locuri, citim destule propoziții scrise de Mihail Sebastian în măsură să ne releve legături cât se poate de amicale cu cei amintiți. Despre această față a relațiilor confraterne nu se amintește nimic în piesă. Sebastian este stabilul și permanentul obiectiv asupra căruia se concentrează tirul infamilor săi foști amici. Spectatorului – care se cuvine să fie informat corect atunci când se fac referiri la realități verificabile – nu i se spune nimic, să zicem, despre prietenia generoasă pe care i-o arătau „Bibeștii", despre invitațiile la moșia Corcova, unde se naște, de altfel, prima formă a piesei *Steaua fără nume* (nu undeva la munte!), despre dineurile luate împreună la Athénée sau la Mogoșoaia, uneori alături de „inamicii" săi, despre copleșitoarea impresie pe care i-o face, în astfel de ocazii, vecinătatea princiară a Marthei Bibescu. Nimic nici despre gesturile elocvente și riscante venite, uneori, în împrejurări dramatice, de genul celui făcut de Vasile Loghin, dispus să-l ascundă până la potolirea prigoanei împotriva evreilor.

Mihail Sebastian n-a fost ceea ce se cheamă un răsfățat al sorții, nu încape îndoială, dar n-a fost nici sfânt. Sensibilul creator al unor personaje numite Corina, Bogoiu, Mona, Miroiu, Udrea, Andronic ni se dezvăluie, în același jurnal, capabil de invidii, de egoisme, de meschinării, de răsturnări siderante de atitudine, care-l așază, cum se și cuvine, în rândul oamenilor obișnuiți. Rostul decupării tendențioase a unor pagini și translarea lor în textul dramatic ni se pare anevoie de explicat. *Quid prodest?*, ca să folosim o propoziție din *Ultima oră*. Lui Mihail Sebastian, în nici un caz!

Profesorul Leon Volovici nota, cu deplină îndreptățire, în *Prefață* la *Jurnal*: Publicarea numai a unor fragmente din aceste însemnări poate deveni (cum s-a și întâmplat uneori) o sursă de deformări sau intenționate mistificări. Ca în cazul multor autori de jurnale de scriitor, și la Sebastian o apreciere dură despre un prieten apropiat este adesea expresia unei umori de moment, a unei mânii sau frustrări trecătoare. Cât de ușor ne putem înșela (sau, mai grav, putem înșela pe alții) alegând, de pildă, câteva însemnări depreciative sau zeflemitoare despre Camil Petrescu. Numai totalitatea referirilor, inclusiv corespondența și numeroasele pagini pe care le-a publicat Sebastian despre activitatea literară și publicistică a lui Camil Petrescu, dă adevărata imagine a unei prietenii de o rară forță și longevitate în capricioasa lume literară. Observație în totalitate valabilă și pentru mulți alții dintre cei amintiți.

Mai trebuie semnalată o, să-i zicem, ciudățenie (tot din familia măsluirilor) oferită sălii de spectacolul cu piesa la care ne referim. *Povestea „Stelei fără nume"* ne-a fost spusă, clar, de însuși autorul ei, în revista bucureșteană „Cronica", din 2 martie 1945. Ea este menționată și în megaprogramul spectacolului. Dumitru Crudu ori n-a citit-o, ceea ce e greu de crezut, ori a ignorat-o, ceea ce dă de gândit. Domnia sa îi încredințează pe spectatori că un ins inexistent, indicat drept autor pe afișul premierei absolute din 1 martie 1944 (pentru că Mihai Sebastian evreu, deci indezirabil, nu avea drept de semnătură), ins numit Victor Mincu, a existat totuși, ba mai mult, îl aduce în scenă și-l pune pe Sebastian să se certe cu acest fantomatic cetățean pe chestiunea tantiemelor! Întreaga odisee a piesei, cu „complotul" soților Nora Piacentini și Mircea Șeptilici, cărora li se alătură regizorul Soare Z. Soare, mai apoi apelul la avocatul Ștefan Enescu, cel care-și asumă riscul de a se declara autor al piesei și tot restul poveștii adevărate rămâne învăluit într-o ceață densă. Ne este arătat, în schimb, un Mihail Sebastian încercând zadarnic să intre la premiera piesei sale, pentru că o doamnă foarte decisă îl alungă de la ușa teatrului. E o „ficțiune" introdusă senin în biografia dramaturgului! După cum nu i se pare nefiresc autorului Dumitru Crudu să ne spună că toate aceste se petrec după ce multă lume citise piesa, îl lăudase pe Sebastian, nu riscase, lesne de înțeles, o montare a ei, pentru ca, dintr-o dată, nimeni să nu mai știe cine-i, de fapt, autorul *Stelei fără nume*. Ficțiune?

Firește, orice om are dreptul să scrie. Orice. Dar când acel „orice" se cere în arenă, paznicii locului trebuie să fie atenți! Să îngăduie, altfel spus, ficțiunea, dar să prigonească mistificarea.

Lorena CONDRUȚ și Radu GHILAȘ

Oltița CÎNTEC

Când istoria și imaginarul nu se potrivesc

La un deceniu de la editarea *Jurnalului* lui Mihail Sebastian, Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași a adus la rampă (într-o coproducție cu Ateneul tătărășan) o piesă de Dumitru Crudu, ***Steaua fără... Mihail Sebastian***, care folosește scrierea ca punct de plecare. Nu e o dramatizare, e mai degrabă un pretext pe care dramaturgul își construiește propriul edificiu dramatic, lăsând un spațiu generos și ficțiunii. Astfel, produsul său literar devine un amestec de teatru documentar, adică trecut istoric, și invenție scriitoricească, adică imaginar. Suferința care șubrezește textul provine din proporția și maniera în care Dumitru Crudu combină întâmplări reale cu fapte imaginare, nereușind să îmbine firesc, într-un tot unitar aceste două componente. Dorind să spună cât mai multe, totul, dacă se poate, păcătuiește prin a nu spune lucruri importante. Și din punct de vedere structural există un dezechilibru: prima parte e monopolizată de elementul istoric, pentru ca, în al doilea segment, viața personală și creația lui Sebastian să fie cele care ocupă prim-planul. În legătură cu exactitățile ori inexactitățile de factură istoriografică evit să mă pronunț, nu e zona mea de competențe, dar precizez că teatrul documentar are o doză de risc căreia lucrarea lui Dumitru Crudu nu-i face față. Când faci teatru documentar după un jurnal, specie prin excelență subiectivă, imediată, fragmentară, când amesteci oameni, personalități, evenimente, culise ale unor fapte culturale, poți cădea ușor în eclectic. Aceasta e și neîmplinirea principală a textului lui Dumitru Crudu, e un întreg neomogenizat. Are o cantitate mare de artificial, de tezism, mai ales la nivelul replicii și asta îl afectează în planul credibilității.

Nici în privința teatralității, *Steaua fără... Mihail Sebastian* nu stă foarte bine. Gen confesiv, orice jurnal e, prin definiție, un monolog extins. Teatrul e dialog, acțiune, lucrurile trebuie să se întâmple la rampă, nu să fie povestite. Scrierea lui Dumitru Crudu e între jurnal și teatru, dar nu e în chip autentic, nici una, nici alta. O altă carență reproșabilă e faptul că nu reușește să realizeze un portret convingător al personajului central, Mihail Sebastian. Preocupat de atâtea alte lucruri pe care vrea să le înfățișeze, dramaturgul îl pierde pe cel mai semnificativ: nu ne spune mai nimic despre protagonist. Nici celelalte personaje de notorietate culturală din piesă nu o duc mai bine. Nu-i poți caracteriza pe Mircea Eliade, Emil Cioran, Camil Petrescu, Nae Ionescu, dintr-o singură trăsătură (groasă) de pix; și apoi ce anume pui în discuție aici, omul sau opera? Tema complicității intelectualilor cu Puterea, oportunismul, lipsa de implicare și de atitudine e una recurentă, ea nu poate fi epuizată printr-o piesă de teatru sau, și mai puțin, printr-un act dintr-o piesă. Iar așa cum e abordată în *Steaua fără... Mihail Sebastian*, e incompletă, superficială, fiind prezentată exclusiv prin filtrul subiectivității unui om, Sebastian, așa cum apare într-o scriere nedestinată publicării, pusă-n pagină într-o perioadă când presiunea istorică era apăsătoare și nedreaptă. Incriminând

ideologicul, piesa cade ea însăşi în ideologic. Îi lipseşte subtilitatea, emoţia, n-are impact. Nu sensibilizează, ci stârneşte reacţia inversă: înverşunează.

Un text care porneşte de la un jurnal, dar mizează mult şi pe ficţional, care-şi propune foarte multe, prea multe, cu vicii de teatralitate, acesta a fost materialul dramatic pe care Ion Sapdaru l-a înscenat. Regizorul a căutat, în spaţiul Ateneului, defectuos sub raportul condiţiilor tehnice (o rampă foarte înaltă, fără culise, cu dotări scenice minimale), cele mai optime soluţii artistice spre a intermedia drumul piesei către public. Fiind o lucrare cu multe personaje, cu multe secvenţe şi spaţii de joc diverse, regizorul a mizat pe interpretarea actoricească, dar a suplimentat-o cu proiecţii video, cu jocuri de lumini, într-o scenografie (Nicolai Mihăilă, Gelu Rîşca) mai degrabă simbolică, în care să „încapă" şi ambientul unei odăi, şi un peron de gară şi o stradă din Bucureşti. Ingenioasă a fost compartimentarea perimetrului de joc, utilizarea unui balconaş lateral ca extensie a scenei, modificînd poziţionarea clasică. Construit pe un text inegal, spectacolul e şi el inegal. Partea a doua, cea de după pauză, în care accentul cade pe creatorul Mihail Sebastian şi în care epoca o „citeşti" doar în *background*, mi s-a părut mai convingătoare din toate punctele de vedere. Emoţionează, are un impact mai profund. Unul dintre momentele frumoase este acela al primei reprezentaţii cu *Ursa mare*/*Steaua fără nume*, semnată cu un nume de împrumut şi la care Mihail Sebastian nu a fost lăsat să intre. Realizatorii de-acum au utilizat înregistrări audio cu vocile interpreţilor de odinioară, transpunându-ne sonor în urmă cu o jumătate de secol.

Distribuţia redusă numeric a impus ca fiecare interpret să joace mai multe roluri. A fost bine pentru cei care ştiu să-şi gestioneze versatilitatea, să treacă rapid de la un personaj la altul. A fost mai greu pentru cei neexperimentaţi ori mai puţin în formă, care n-au reuşit acest galop interpretativ, astfel încât, la un moment dat, ajungi să nu mai ştii cine pe cine întruchipează. Asemănarea fizică cu Mihail Sebastian i-a asigurat lui Radu Ghilaş partitura centrală. Portretizarea vagă pe care i-o face textul nu-i facilitează actorului misiunea. Publicul are în faţă un Mihail Sebastian liniar, fără evoluţie dramatică şi cu un uşor sesizabil accent basarabean, deranjant. O surpriză plăcută a fost studenta Lorena Condruţ (an IV Actorie, Universitatea de Arte „George Enescu"), interpreta lui Leny Caler, care vine cu prospeţimea tipică primilor paşi în carieră, dar şi cu o construcţie solidă de personaj. Octavian Jighirgiu, Dumitru Năstruşnicu, Daniel Busuioc, Ionut Dumitru, Anne Marie Chertic au rezonat cu propunerile lui Ion Sapdaru, stapânind partiturile ce le-au fost încredinţate.

Pe post de program de sală, spectatorilor li se oferă un ultraconsistent dosar de spectacol, de peste 100 de file A4, din care afli foarte puţine despre montare, despre intenţiile estetice ale realizatorilor, dar extrem de multe, şi încă din condeiul specialiştilor, despre perioada anilor tulburi reflectaţi în piesă. Nu cred că spectatorul obişnuit va avea răbdarea şi timpul să parcurgă „tomul" la care secretariatul literar a trudit.

Teatrul trebuie să emoţioneze în primul rând şi abia apoi, pe acest canal afectiv, să ne spună adevăruri, să ne moralizeze, să ne transmită informaţii. *Steaua fără... Mihail Sebastian* procedează exact invers, riscând să-şi îndepărteze publicul, şi să nu-şi mai atingă finalitatea.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" Iaşi – Steaua fără... Mihail Sebastian **de Dumitru Crudu (premieră absolută). Regia: Ion Sapdaru. Scenografia. Nicolai Mihăilă, Gelu Rîşca. Cu: Radu Ghilaş, Daniel Busuioc, Dumitru Năstruşnicu, Octavian Jighirgiu, Anne Marie Chertic, Lorena Condruş, Gelu Zaharia, Ionuş Dumitru. Data premierei: 7 decembrie 2006.**

DE CE OARE? bis

Liviu ORNEA

Ce formidabilă harababură!

Mi s-a întîmplat destul de rar să citesc cronici literare scrise de critici reputați, apărute în reviste cu renume, care să spună lucruri diametral opuse despre o aceeași carte. Dincolo de gusturi, de nuanțe, de accente, nu frecvent se întâmplă ca un cronicar onest să desființeze fără drept de apel ceea ce un altul asemenea numește „capodoperă". Repet, mă refer, de exemplu, la cronicarii de la reviste precum *România literară*, *Observator cultural*, *Dilema* (*veche*) etc., nu la grafomani veleitari sau plătitori de polițe prin revistuțe ori fituici obscure.

Am citit, în schimb, în *Teatrul azi*, revista de critică teatrală de la noi, cronici despre același spectacol care păreau că vorbesc despre spectacole diferite. Și nu doar la spectacole-eveniment, la experimente (la noi), ca *Elisaveta Bamm* sau recentul *Purificare*, spectacole care e firesc să stârnească patimi și discuții în contradictoriu, ci la reprezentații normale, care nu-și propuseseră să mute munții din loc, nici să facă neapărat „Artă".

Iată, de exemplu, Ludmila Patlanjoglu era entuziasmată de *Ce formidabilă harababură*, spectacolul montat de Gelu Colceag la Teatrul de Comedie („exegeză ionesciană inspirată", „reprezentația are seducție vizuală și acustică", „logică impecabilă a acțiunilor", „lucru creator cu actorii", „spectacol neliniștit și neliniștitor"), în timp ce, două pagini mai departe, Mircea Morariu spunea, sub titlul „Afront la Ionesco", că regizorul n-a înțeles nimic din text („ar fi de discutat, dacă ceea ce ni se înfățișează pe scenă are fie și numai o firavă legătură cu teatrul ionescian sau e doar o însăilare amatoricească", „numele lui Ionesco e asociat cu un talmeș-balmeș din care e imposibil să degajezi măcar o singură idee validă" etc.). Oricât de deschis este un text și oricât de variate i-ar fi interpretările, de la „logică impecabilă" la „talmeș-balmeș", distanța este tulburător de mare...

Găzduite de alte reviste sau cotidiene, opinii la fel de divergente a stârnit *Livada...* lui Claudiu Goga (vezi cronica Cristinei Rusiecki din *Adevărul literar și artistic* – „teatru clasic, bine făcut" – *versus* cronicile Mihaelei Michailov în *Suplimentul de cultură*: „spectacolul ... nu are o unitate de sens", „scenele nu se leagă într-o structură de adîncime..." etc. sau a lui Alice Georgescu în *Ziarul de Duminică*). Despre *Neînțelegerea* lui Felix Alexa, Cristina Modreanu scrie (în *Gândul*) că „Spectacolul este deopotrivă direct, concis și profund, iar această combinație are efectul unui pumn în stomac. Atinge puncte extreme ale ființei și trece deasupra concretului, stârnind gânduri eliberatoare. Actoricește, e aproape impecabil.". În schimb, pentru Mircea Morariu (*Teatrul azi*), „spectacolul nu se individualizează nici prin dramatism, nici prin concentrare, nici prin mister, ci prin mimarea dramatismului și o lentoare inductoare de plictis", fiind vizibilă „precaritatea lucrului cu actorii".

Și exemplele pot continua. Nu cred că asemenea diferențe pot fi motivate doar prin unicitatea fiecărei reprezentații sau prin inerentele diferențe de gust și formație culturală ale cronicarilor.

Nu am prea văzut cronicari literari serioși care să se lase purtați de val, de plăcerea vorbei ori de amiciții, interese de grup și care să laude peste poate un autor, indiferent cât de bun, renunțând complet la simțul proporțiilor.

În teatru, în schimb... Aleg, la întîmplare, câteva exemple. Pentru Cristina Rusiecki, de obicei ponderată, *Bash*, de la Act, este „cel mai bun spectacol al acestei stagiuni", „un spectacol pe care ar fi o crimă să-l ratați!" (*B-24 Fun*). E vorba despre stagiunea 2003–2004, în care au mai existat, totuși, și *Noaptea de la spartul târgului* a lui Purcărete, și *Căsătoria* lui Kordonski... Despre *Orașul*, spectacolul făcut de Cristi Juncu tot la Act, Oana Stoica spunea (în *Suplimentul de cultură*) că „este unul dintre cele mai bune

spectacole din 2005". Mie mi s-a părut că este, în cel mai bun caz, un spectacol onorabil. Oricum, concura la titlu cu *Nu se știe cum* (Bocsárdi, la Nottara), cu *Godot*-urile lui Purcărete și Tompa... Despre rolul lui Florin Zamfirescu, din același spectacol – bun, dar atât, aș zice eu –, Cristina Rusiecki afirmă (în *Adevărul*) că este „unul dintre cele mai valoroase și emoționante roluri ale scenei românești din ultimii ani". Fără comentarii.

Cevengur, spectacolul lui Lev Dodin, i se pare regizorului Radu Afrim învechit; văzându-l, și-a „recapitulat calm teoria conform căreia e o monstruozitate ca un spectacol să dureze atâția ani... și să ți se arate așa îmbătrânit și plicticos" (cf. *Observator cultural*; nu calitatea spectacolului o discut aici, ci afirmația că un spectacol vechi nu mai ține, mai mult, că nu trebuie lăsat, ca vinul, la învechit). Este același *Cevengur* care lui Dragoș Buhagiar i-a prilejuit revelații memorabile, un adevărat catharsis (vezi articolul din *România literară*; mare păcat că D.B. nu scrie mai des). Cam același lucru s-a spus, mai mult sau mai puțin voalat (Iulia Popovici, Nicolae Prelipceanu, Cristina Rusiecki, de exemplu) despre *Șase personaje...*, spectacolul lui Liviu Ciulei: învechit, prăfuit. În același timp, *Unchiul Vanea* se joacă la Bulandra de peste șase ani; l-am revăzut de curînd, mi s-a părut la fel de proaspăt ca la început. Iar în primii ani nouăzeci, nimeni nu i-a reproșat lui Andrei Șerban, ba dimpotrivă (oricum, nu aceasta a fost, atunci când a fost, principala obiecție), că reia la București *Trilogia*, un spectacol făcut de mult, altundeva (situație similară cu a montării lui Ciulei).

Despre scenografia spectacolului *Șase personaje...* al lui Ciulei, un amic regizor îmi spunea că este „complet greșită" și că în America „nu l-ar fi primit cu așa ceva". I-am replicat că tocmai scenografia fusese premiată acolo. Nu l-am putut convinge. Nu am priceput atunci și nu pricep nici acum care sunt criteriile cu care poți decreta o scenografie sau o regie „complet greșită". Nu poți folosi acest cuvânt, „greșit", decît dacă te raportezi la niște reguli clare, de toți (re)cunoscute. Dar, dacă acestea există, atunci regia, scenografia ar fi, în bună măsură, simplă aplicare a regulilor. Mă îndoiesc că lucrurile stau așa. Rămâne atunci să presupun că ceva este judecat „greșit" în raport cu grila de înțelegere a vorbitorului. Dar atunci, dacă diferă de la receptor la receptor, criteriile sunt aruncate complet în aer și nici o judecată critică rațională nu mai e posibilă. Nici asta nu vreau să accept.

Sper să nu se înțeleagă că aș pleda pentru unanimitate. E perfect normal ca unii să mizeze pe (re)teatralizare, alții pe deteatralizare, e absolut legitim ca unii să prizeze un anume gen de teatru și nu altul, un anume gen de regie, unii să vrea text și construcție dramatică, alții să jure numai pe vizual și poetic. Iarăși, e cum nu se poate mai firească dorința unui critic de a fi alături de un regizor în care crede încă de la începuturi, de a-l impune (dar nu toți au norocul și flerul lui George Banu de a fi mizat pe Peter Brook). Totuși, cum poate ajunge un *critic* (Mihaela Michailov, pe *Liternet*) la exaltări ca acestea: „Eu, sincer vorbind, scriu pentru că mă încăpățânez să cred că, în afară de spectacolele greilor care monopolizează teatrele pe bani la fel de grei, e nevoie urgentă pentru spectatorul din 2006 de Radu Afrim, Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu, Radu Nica. Pentru că ei montează și am șansa să văd ce și cum fac, încă mai scriu."?

Unele nume citate pot fi întâlnite, cel puțin săptămânal, în reviste culturale și/sau în ziare importante. Sunt nume care (au pretenția că) impun valori, trasează direcții. Și totuși, a nu strivi corola de minuni a lumii nu poate să însemne doar a spori haosul, amestecând până la nerecunoaștere valorile.

Cred că, dincolo de absența unor criterii transparente, harababura la care mă refer e cauzată și de păguboasa obișnuință a unora, cam mulți, de a emite enunțuri fără nici cea mai mică preocupare pentru argumentație. E oare suficient, de pildă, să spui că un actor „își dă adevărata măsură a talentului" fără să exemplifici cu nimic, cu un gest, cu o intonație, o privire, fără să descrii măcar în linii mari ce face omul acela pe scenă? Vorba lui Moromete: „Pe ce te bazezi?"

Mă întreb dacă din exemplele pe care le-am dat (și, din păcate, ele se pot multiplica) trebuie să deducem că reflecția asupra actului teatral nu se poate întemeia pe un set minim de criterii cât de cât raționale și împărtășite de ansamblul comunității interesate, sau că ele, criteriile, au fost, doar temporar, sper, suspendate de unii oameni din branșă. Sincer, nu știu ce să răspund.

DANSUL ȘI MEMORIA LUI

Gina ȘERBĂNESCU

Trixy Checais și revelația dansului ascuns

La Centrul Național al Dansului din București a avut loc miercuri, 17 ianuarie 2007 , a doua întâlnire din cadrul Proiectului **„Sertar"**, care este un proiect de documentare, și, în aceeași măsură, un proiect care dorește să pună într-un mediu activ resursele istoriei contemporane. Este vorba despre oameni, povești și fapte care, într-un anumit moment al devenirii lumii coregrafice, au însemnat mult, au mișcat lucrurile într-un sens uneori de necrezut. (Centrul Național al Dansului).

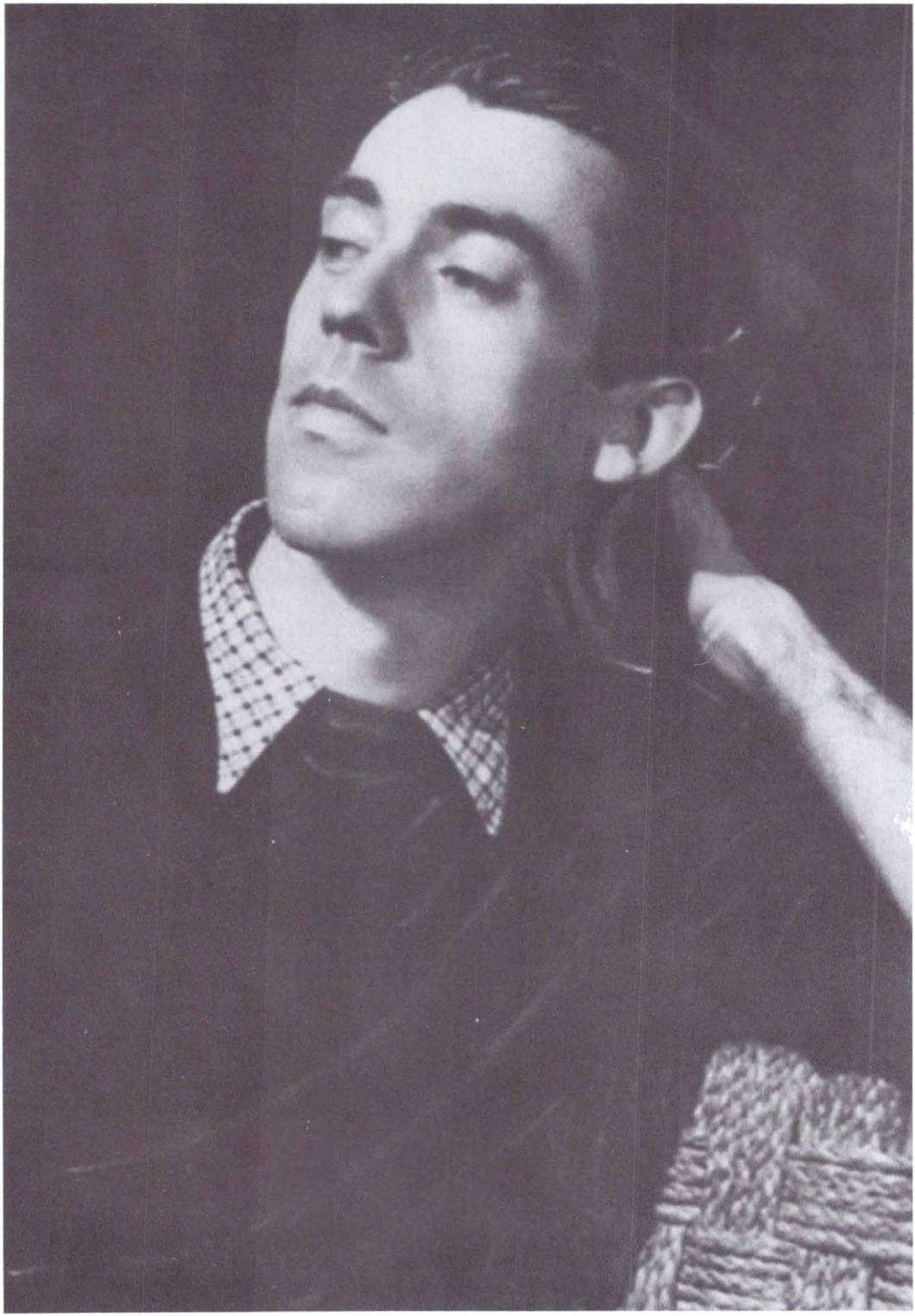
Întâlnirea din 17 ianuarie a fost dedicată coregrafului și balerinului Trixy Checais, la inițiativa lui Răzvan Mazilu. La întâlnire a participat doamna Miriam Răducanu, care a vorbit despre modul în **Trixy Checais** dansa și făcea să rezoneze în ceilalți dansul. Portretul artistului s-a revelat astfel din cuvinte ce nu ascundeau emoția și transmiteau, din memoria unei artiste de excepție, imaginea irepetabilă a unei personalități ce avea capacitatea de a-și face din trup un instrument în care limbajul coregrafic putea fi asimilat într-un grad de abstractizare care permitea transmiterea oricărui tip de mesaj și putea transcende orice îngrădiri temporale sau tehnice.

Aflăm de la Răzvan Mazilu că motivația principală a inițierii acestui proiect l-a reprezentat modul în care Trixy Checais poate constitui un reper, în egală măsură artistic și moral, pentru un artist tânăr, dintr-o generație care nu l-a văzut dansând și care, inițial, a avut acces cel mult la misterul generat prin destinul unui om pentru care nu exista ruptură între calitatea umană și cea artistică:

„Aveam cincisprezece ani. Eram elev la Liceul de Coregrafie și viitorul mi se părea trist, foarte trist. Într-o zi, cineva mi-a povestit despre Trixy Checais și personalitatea sa fabuloasă. Dintr-o dată, am prins aripi. Parcă îl știam dintotdeauna pe acest om, deși nu l-am cunoscut niciodată. Nu mai eram singur în profesia asta." (Răzvan Mazilu)

Trixy Checais, pe numele său adevărat Dumitru Checais, s-a născut la Pitești, pe 22 decembrie 1914. Înainte de a se afirma ca dansator și coregraf, Trixy Checais studiază artele plastice. Format la școala Floriei Capsali și influențat de dansul expresionist, Trixy Checais se impune în peisajul coregrafic autohton în anii '30–'40, ca prim solist al Operei Române din București, dar mai ales ca dansator și coregraf modern, elaborând un limbaj de mișcare propriu, inimitabil, cu mult înaintea timpului său, fiind unul dintre precursorii dansului contemporan românesc. Profesor al unor mari talente, precum Miriam Răducanu sau Gelu Barbu, Trixy Checais se distinge și în sfera pedagogiei coregrafice prin metode atipice, care permiteau dansatorului să fie cât mai liber.

Un rol-cheie în universul coregrafic al lui Trixy Checais l-a avut improvizația, înțeleasă ca o perpetuă căutare, ca o modalitate de eludare a tehnicii excesive, generatoare de stereotipii. Așa cum afirma doamna Miriam Răducanu în cadrul evenimentului, Trixy Checais nu era un profesor în sensul uzual al termenului. Stilul său pedagogic se profila în primul rând prin capacitatea sa de a genera o atmosferă în care creativitatea dansatorului era stimulată până în punctul în care orele de studii se transformau în spectacole.



În anii '50, Trixy Checais devine victimă a regimului comunist, fiind condamnat la muncă silnică la Canalul Dunăre–Marea Neagră. Celui pe care scriitoarea Nina Cassian îl numeşte „cel mai mare dansator român", i se taie aripile atunci când avea mai mult de dăruit.

Arta românească este astfel privată de ceea ce ar fi putut fi opera completă a unui creator în egală măsură coregraf, dansator, scenograf, artist plastic sau regizor.

Peste ani, reîntors din detenţie, Trixy Checais se retrage la Galaţi, după scurte peripluri la Iaşi sau Timişoara. Până la finalul vieţii, Trixy Checais rămâne coregraf al *Teatrului Muzical „Nae Leonard"* din Galaţi. Se stinge din viaţă la Galaţi, în mai, 1990.

Prin proiectul materializat pe 17 ianuarie 2007 la Centrul Naţional al Dansului, s-a încercat remedierea unei stări de fapt, învăluită de Nina Cassian într-un reproş poetizat, ce poate fi citit în proza scurtă *Proiect de roman*, inclusă în volumul *Confidenţe fictive*.

Personajul acestei scrieri a Ninei Cassian este inspirat de Trixy Checais, aşa cum mărturisea autoarea în *Memoria ca zestre*:

„Tu nu erai decât torţa, nu focul însuşi, şi nimeni n-a avut răbdarea, luciditatea, şi dragostea de a te menţine arzând, pentru că nimeni nu s-a simţit destul de supus ţie şi destul de umil ca să îţi poarte ştafeta până în vârful acropolei şi să dispară apoi pentru totdeauna în noaptea anonimă..."

Perspectiva celui care aşază dansul în cuvinte presupune urmarea, uneori concomitentă, a două căi: de obicei, un cronicar scrie „din memorie" sau din memoria altora...În cazul lui Trixy Checais, mă aflu în situaţia de a vorbi despre o mare absenţă din memorie şi despre un drum nu întotdeauna facil, către memoria celor care l-au cunoscut...

Trebuie spus că acest paradox nu e tocmai nelalocul lui în peisajul dansului românesc, mai ales atunci când vorbim despre perimetrul originar al artei dansului în România.

„Căutarea" lui Trixy Checais a reprezentat traseul dintre imposibilitatea de a mi-l reprezenta (fără a mai menţiona necunoşterea vreunei caracteristici, cât de infimă ar fi fost ea, privind stilul său) şi posibilitatea de a întrezări limbajul său coregrafic...

Atât punctul de start cât şi "firul in labirint" au fost entuziasmul lui Răzvan Mazilu de a-l aduce în faţa publicului şi de a-l scoate din uitare pe acest artist căruia, în cazul în care se va scrie o istorie autentică a dansului românesc, trebuie să i se dedice nu o notă de subsol, o menţiune sau un subcapitol, ci un capitol bine elaborat, măcar pentru faptul că a fost una dintre puţinele personalităţi artistice exhaustive şi a demonstrat că nu există nici un fel de sciziune reală între arte... Despre această perpetuă tendinţă a lui Trixy Checais de a aduce artele laolaltă într-o sinteză firească, a „vorbit" instalaţia-expoziţie realizată de Mirela Dăuceanu în cadrul evenimentului de la Centrul Naţional al Dansului, prin care universul lui Trixy Checais s-a lăsat descoperit cu discreţie şi forţă în acelaşi timp, întocmai ca maestrul însuşi...

Schiţele de costum realizate de Trixy Checais dezvăluiau personaje în sine, costumele proiectate de artist fiind practic „dictate" cu fidelitate de ceea ce trupul dansatorului avea să aducă la lumină. Crochiurile sale, cărţi personale, costume, portrete, şevaletul găzduind un tablou pictat de Trixy Checais sau actele dezvăluind identitatea obiectiv-socială a artistului, s-au organizat, printr-o atingere surrealistă, într-o instalaţie a cărei logică trasată cu fineţe de Mirela Dăuceanu a invitat participanţii la eveniment să viziteze lumea lui Trixy Checais.

Din discuţiile purtate atât cu balerinii teatrului din Galaţi, care au lucrat cu Trixy Checais, dar mai ales cu doamna Miriam Răducanu, se desprindea invariabil

imaginea lui Trixy Checais văzut ca Don Quijote...Aflându-i întâi destinul şi având apoi acces la imagini ale artistului, graţie fiicei sale, subiectivitatea mea îl aşeza pe Trixy Checais sub semnul lui Icar.

Apropierea de soare ar putea fi reprezentată de „graba" artistului de a arde timpul dintre el şi cei care aveau să se nască târziu, mult mai târziu. Aşadar, profilul artistic al lui Trixy Checais ar fi acesta (repet, este o perspectivă subiectivă): un creator care aducea cu el concomitent zborul şi căderea, un om care s-a impus prin puterea de a armoniza, în aceeaşi lumină, ascensiunea şi prăbuşirea...

Revenind la perspectiva celui care încearcă să scrie despre dans, se impune o observaţie ce sună aproape ca o banalitate: locul care i se acordă dansului ca artă formatoare în peisajul cultural al unei ţări determină, fără îndoială, atât altitudinea (în sens calitativ) a planului coregrafic propriu-zis, cât şi nivelul criticii de dans...

Nu pot să nu mă întreb cum ar fi arătat, pe de o parte, dansul în România dacă un om care o luase cu mult înaintea timpului său ar fi fost lăsat să spună ce avea de spus şi să descopere ceea ce ochiul său vedea fără greş, se pare. Pe de altă parte, dacă această posibilitate s-ar fi materializat, critica de dans din România ar fi avut, probabil, un loc mai bine determinat, fără întersectări adesea înşelătoare, pentru că cei care scriu despre dans trebuie să conştientizeze o evidenţă: marii dansatori ajută la apariţia condeielor puternice în dans şi foarte, foarte rar invers.

Tot din acest unghi, descoperirea a ceea ce înseamnă Trixy Checais, le-ar putea conferi celor care aspiră la aşezarea cât mai adecvată în cuvinte a ceea ce discursurile coregrafice aduc la lumină, un confort moral asigurat de un spor de demnitate cu privire la raportarea la dansul...de dincolo, „de la alţii", la nivelul la care au ajuns alte spaţii culturale. Trebuie sa recunoaştem că nu putem să nu ne uităm cu jind, cu o atitudine de „fetiţă cu chibriturile", în vitrina splendidă a occidentalilor creatori de dans...

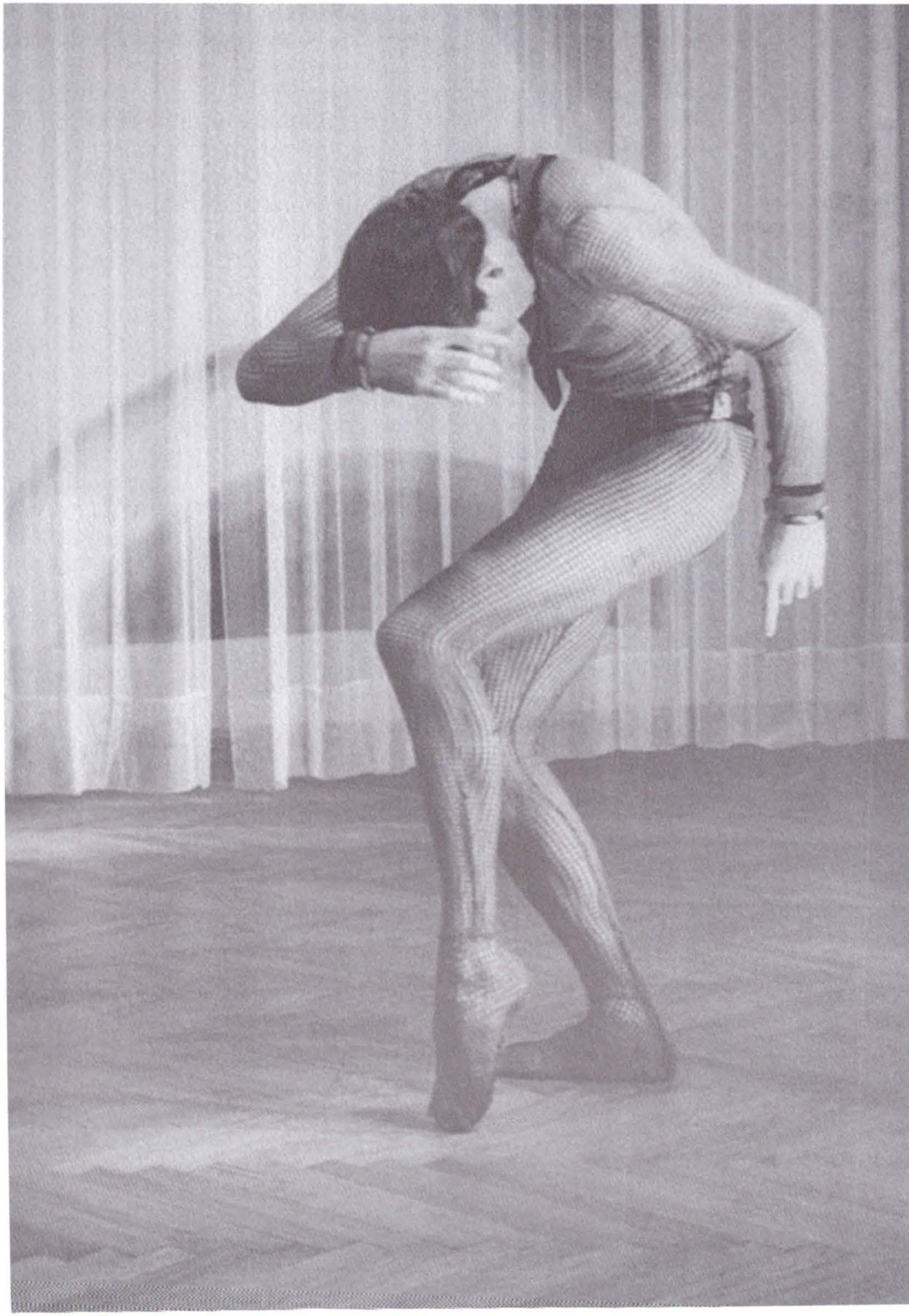
Redescoperirea lui Trixy Checais ne dezvăluie faptul că a existat în istoria dansului de la noi un creator de limbaj coregrafic inimitabil, un om care vedea dansul într-un mod în care îl vor aborda, poate, generaţii de după el. În acest sens, Trixy Checais se afirmă ca personalitate fondatoare în dansul românesc.

Din păcate, prin condamanrea sa în anii '50, s-a petrecut zădărnicirea a ceea ce ar fi putut deveni opera lui Trixy Checais. Ar fi doar o speculaţie să încercăm să găsim un sens...

De ce lui Trixy Checais i s-a frânt zborul, întocmai cum i s-a întâmplat lui Nijinski?...Alăturarea acestor două spirite este inevitabilă...Despre cum dansa realmente Trixy Checais vom şti exact în măsura în care vom afla cum dansa realmente Nijinski. Întrebarea revine...sub o altă formă: de ce actele autentice ale celor care au un rol fondator într-o artă rămân iremediabil ascunse?

După modelul criticului Edward Denby, care în 1943 elabora un eseu în care încerca să reconstruiască dansul lui Nijinsky după fotografiile sale, mă gândeam să recompun în cuvinte limbajul coregrafic al lui Trixy Checais, pornind de la imaginile cu el....M-am oprit la timp...Nu ar fi fost decât coregrafierea subiectivă a unor fraze proprii declanşate într-un gol de memorie....

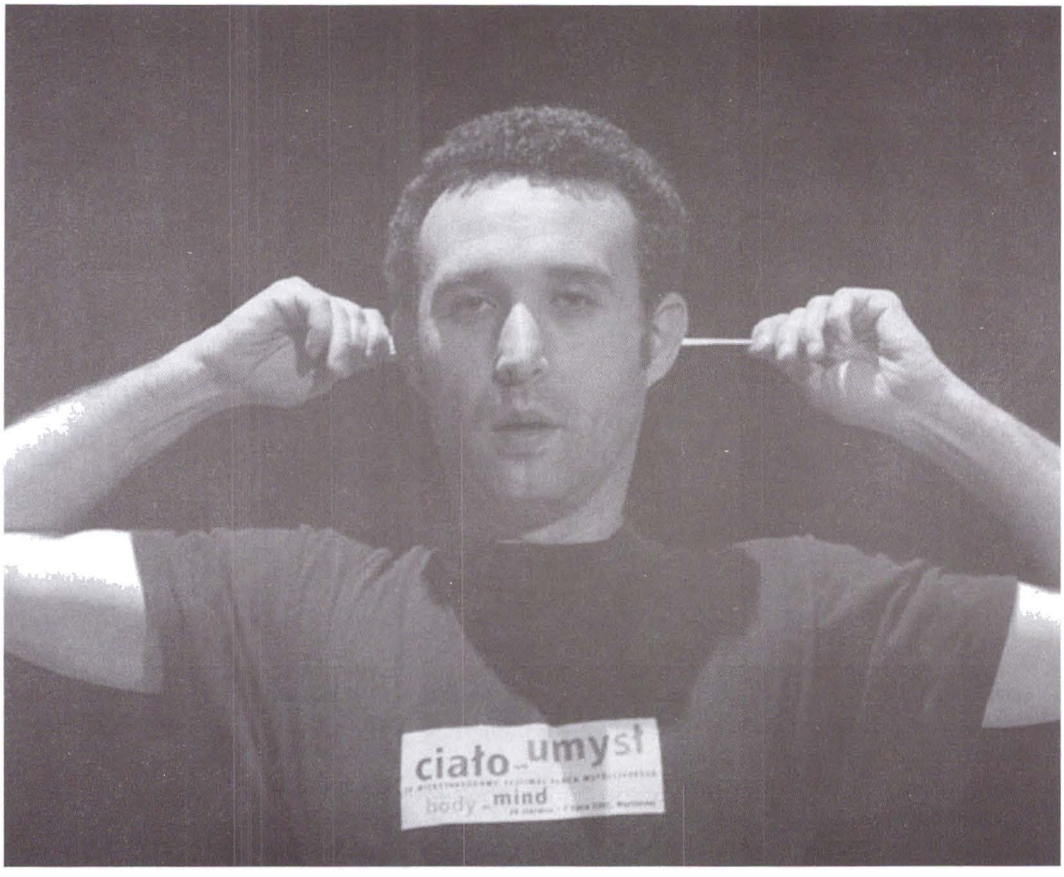
Nu ar fi fost decât o joacă nepermisă pe marginea unor gesturi care, e drept, deschid o lume, dar a căror coerenţă reală şi amplitudine ne rămân iremedialbil ascunse... Prin urmare, am ales să citez aşezarea în cuvinte a dansului lui Trixy Checais din perspectiva cuiva care l-a văzut dansând şi care a resimţit realmente dansul lui:



„Dansa un Preludiu, *pe care îl concepuse ca pe o lentă mișcare de algă, iar luminile imitau fundul de mare. Se înfășurase într-o plasă aurie, plutirile, căderile erau ireal de dulci și de fără sunet, brațul înălțat părea să nu se mai termine, mâna, foarte lungă și slabă, se prelungea și pâlpâia în aer un timp infinit. Întreaga lui structură era lungă și fluidă, cu excepția picioarelor violent bărbătești, cu mușchi puternici și expresivi..."* (Nina Cassian, *Confidențe fictive...*)

Din materializarea proiectului de la Centrul Național al Dansului trebuie reținut un aspect cu caracter de principiu în sfera artei: oricât de mult am vrea să păstrăm în memorie doar opera unui artist, pretinzând că ea nu trebuie interferată cu altceva, perimetrul umanului nu poate rămâne fără ecou în plan artistic. Acest fapt este valabil atât în polarizarea sa negativă, cât și în cea pozitivă. Modul în care a trăit și a creat Trixy Checais demonstrează că un artist poate fi reper numai atunci când armonizează cele două planuri. Destinul lui Trixy Checais, situat sub semnul sacrificiului, pentru că, la un moment dat, în istoria dansului la noi nu s-a înțeles că există destul spațiu de manifestare pentru toți creatorii, indică fără greș această evidență. Deși arta lui Trixy Checais ne va rămâne iremedialbil ascunsă nouă, celor de azi, care nu l-am văzut dansând, revelația transmisă de sălășluirea sa în memoria celor ce l-au cunoscut și modul cum artistul transpare din fragmentele lumii sale ajunse la noi, schimbă perspectiva din care trebuie privită istoria dansului românesc.

(Fotografiile cu Trixy Checais fac parte din colecția doamnei Andreea Roșca, fiica artistului)



Mihai MIHALCEA

„Important este cum procesăm influența pe care o primim"

Mihai Mihalcea a absolvit Liceul de Coregrafie *Floria Capsali* și Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică, Secția Coregrafie, din București. Între anii 1990–1992, a fost dansator al *Operei Comice* din Berlin, iar între 1992–1996, a fost colaborator al Companiei *Christian Trouillas* din Paris. În 1992, a fondat – împreună cu Irina Costea Roncea, Cosmin Manolescu și Florin Fieroiu – grupul de dans contemporan *Marginalii*, primul grup independent de dans contemporan înființat în România după 1989. În 1999, inițiază *Solitude Project*, asociație culturală creată pentru a susține creativitatea artistică în zona artelor contemporane. În anul 2000, devine membru fondator al Centrului *Multi Art Dans*, iar până în anul 2002 se ocupă de direcția departamentului de spectacole a acestuia. În perioada aprilie–mai 2002, Mihai Mihalcea a fost artist în rezidență a *Tanzquartier Wien*. Din 2002, a fost invitat să colaboreze cu *Centrul Național al Dansului*

Întâlnirea *Sertar 2*

din Paris, care a devenit coproducătorul spectacolului său *Memorie de vânzare (copilărie inclusă).* Alte două rezidențe artistice i-au fost oferite de CND – Paris (iulie 2003) și de *Hebbel Theatre* din Berlin (august 2003), pentru realizarea spectacolului *Stars High in Amnesia's Sky*. În august 2004, Mihai Mihalcea a fost angajat pe postul de consultant artistic la Centrul Național al Dansului din București, fiind pentru o perioadă de două luni, director interimar al acestei instituții. Mihai Mihalcea a dansat și a creat spectacole și lucrări coregrafice prezentate în: Franța, Germania, Italia, Ungaria, Austria, S.U.A., Bulgaria, Ucraina, Portugalia, Polonia, Ungaria, Olanda, Belgia, Elveția, Slovenia. Din 2001, a fost invitat în festivaluri importante precum *Paris Quartier d'Ete*, *Internationales TanzFest* Berlin și *Springdance*. Din decembrie 2005, Mihai Mihalcea este directorul Centrului Național al Dansului din București

Gina Șerbănescu: *Pentru a afla care sunt principiile după care funcționează instituția pe care o conduci, Centrul Național al Dansului din București, ar trebui făcută o scurtă incursiune in istoria sa...*

Mihai Mihalcea: Ne-am aștepta ca o instituție publică să fie înființată în urma unei strategii, a unei politici la nivelul autorităților. În cazul Centrului Național al Dansului, lucrurile nu au stat tocmai așa. După ani de-a rândul în care s-au lansat semnale că este nevoie de un asemenea spațiu, semnale absolut ignorate de autorități, s-a ajuns la o situație de criză, care s-a perpetuat o perioadă îndelungată, timp în care artiștii independenți au insistat că nu se mai poate fără un loc destinat artei dansului. De la scrisori oficiale, adrese, întâlniri cu reprezentanți ai autorităților, s-a ajuns la forme ceva mai radicale, la proteste; a trebuit să fim numiți

Întâlnirea *Sertar 2*: Răzvan MĂZILU, Miriam RĂDUCANU, Gina ȘERBĂNESCU

„teroriști culturali", ca să ajungem să atragem atenția realmente și să purtăm un dialog cu cei care ar fi trebuit să ne ia în seamă.

G.Ș.: *Să înțelegem că „rădăcinile" acestei instituții cu o imagine extrem de naturală și conformă cu un peisaj cultural democratic, sunt destul de...contorsionate...*

M.M.: E drept că noi toți sperăm și ne așteptăm ca totul să se producă natural, în conformitate cu normalitatea. Ca să se ajungă la o situație firească, a fost de multe ori nevoie de o violentare a sistemului, de o bruscare a unor stări de fapt care păstrau, din păcate, ceva din malformația trecutului...Nici chiar acum nu putem spune că lucrurile se petrec la modul firesc. Revenind la istoria Centrului Național al Dansului, el s-a născut în iulie 2004, când, după toate... „șantajele" noastre, am fost invitați la secretarul general al Ministerului Culturii. S-a emis o Hotărâre de guvern pentru înființarea Centrului, dar a fost o naștere nu tocmai normală, pentru că spațiul alocat nu folosea aproape la nimic. Imaginează-ți cum poate funcționa o astfel de instituție pe 100 de metri pătrați! A fost nevoie, evident, de alte negocieri ca să ajungem la forma actuală.

G.Ș.: *Nu întâmplător te-am întrebat despre istoria Centrului Național al Dansului, pentru că e important de aflat în ce măsură setul de principii după care se ghidează instituția este configurat sau influențat de nașterea grea de care vorbeai și de toate contorsiunile menționate...Și ar mai fi și modul vostru de a reacționa în raport cu trecutul...*

M.M.: Principiile sunt active și funcționează aici, numai că nu putem afirma că ne aflăm definitiv pe un făgaș normal, pentru că sunt multe minusuri, tocmai pentru că nu s-a început din momentul zero cu o maximă disponibilitate din partea

autorităților...Am făcut foarte mulți pași „cârpind " încă un pic, mai adăugând o parte bună, trecând prin tot felul de alte aberații...

G.Ș.: *Să ne reîntoarcem la intrarea pe făgașul...aproape normal. Care crezi că a fost punctul tare al programului tău managerial, cu care ai pornit la drum în momentul numirii ca director al Centrului în decembrie 2005?*

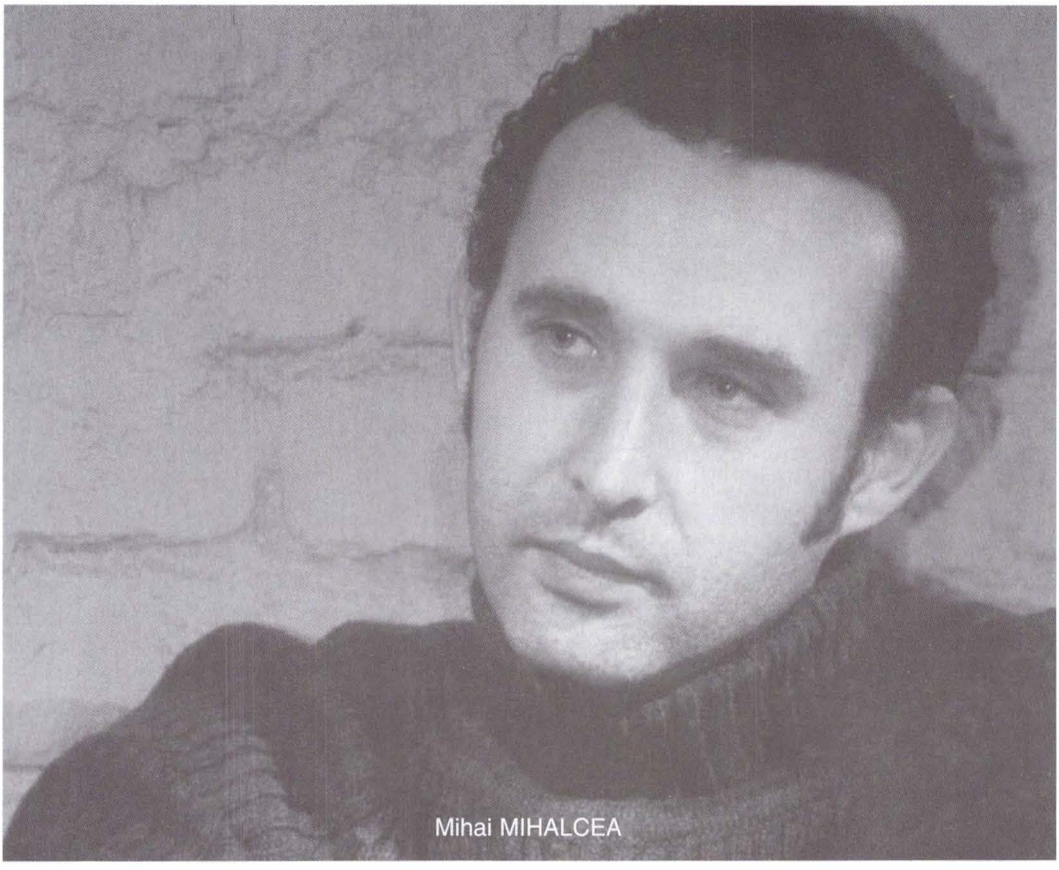
M.M.: Pentru a vorbi despre această etapă, trebuie să reamintesc minusurile de care vorbeam. Ele constau în faptul că logistic, tehnic, nu suntem în acord cu potențialul artistic care există aici și cu care se vine spre Centru. Oamenii sunt obligați să facă mari compromisuri ca să își prezinte spectacolele în acest spațiu, să le adapteze pentru acest loc în care nu sunt oferite încă toate condițiile; nu avem o schelă de aluminiu pe care să ne montăm luminile, nu avem ventilație, nu avem dușuri, nu avem vestiare, deși în proiectul meu managerial erau incluse toate aceste faze și ni s-a promis că vom fi finanțați pentru un proiect care se va materializa așa cum trebuie...Dar este desigur o chestiune generală, de sistem... În ceea ce privește atuul programului managerial, cred că el a fost reprezentat de cunoașterea tuturor detaliilor. Știam ce se află în fiecare depozit și ce ar trebui făcut pornind de la infrastructură, de la conținutul logistic, fără de care nu putea fi gândită materializarea conținutului artistic. Că nu s-a realizat tot ce mi-am propus, asta ține în primul rând de dificultățile de ordin bugetar, dar, nu e o situație specifică Centrului Național al Dansului, este o un aspect general...Pe de altă parte, în programul meu exista și o deschidere către diverse forme artistice care arătau că se dorește o dezvoltare a contextului coregrafic.

G.Ș.: *În momentul în care ai proiectat ce se va face în cadrul Centrului Național al Dansului, te-ai gândit la o aliniere la nivelul dansului din Occident, sau te-ai gândit pur și simplu că noi putem genera ceva propriu? Există dansatori și coregrafi care încearcă să creeze fără să îi intereseze ce se întâmplă în altă parte, fără să se raporteze la altceva și sunt alții care se inspiră, fără ca acesta să fie neapărat un lucru greșit...*

M.M.: Eu nu sunt deloc adeptul sincronizării cu orice preț, dar în nici un caz nu pot să las netaxată autosuficiența și ignoranța locală....Dacă putem crea, genera ceva propriu? Sigur că putem, dar cred că, dacă nu deschidem ochii larg și nu ne poziționăm adecvat în raport cu ceea ce se întâmplă în alte spații culturale, dacă nu vedem decât de aici până la Iași sau Cluj și nu privim mult dincolo de granițele noastre, riscăm să avem senzația că noi suntem, de fapt, niște genii neînțelese...E adevărat că există și reversul medaliei: poți ajunge doar la niște forme preluate, asupra cărora nu s-a reflectat. Cred că trebuie găsit un echilibru între cele două aspecte. Nici nu trebuie să vrem cu orice preț să fim ca alții, pentru că nu avem de ce, dar nici să fim puriști, având pretenția că putem crea de unii singuri, într-un mod complet original. Până la urmă, trăim într-o lume în care suntem perpetuu influențați...Important e cum procesăm influența pe care o primim. Dacă nu vrem să rămânem provinciali și să fim complexați, e necesar să acceptăm influențele...Important e ce facem cu ele.

G.Ș.: *Care sunt, de fapt, principiile în virtutea cărora funcționează teoretic și practic, Centrul Național al Dansului?*

M.M.: Un prim aspect ar fi acela că pe mine mă interesează foarte tare să fac dansul vizibil, dar nu vizibil cu orice preț...ci în sensul în care trebuie înțeles că dansul este și altceva decât mușchi, transpirație și talent. Mă interesează să depășim definitiv o concepție în virtutea căreia dansul este privit ca un accesoriu, ca un ornament, ca o artă ce nu este de sine stătătoare (fapt ce s-a perpetuat



Mihai MIHALCEA

îndelung la nivel instituțional). Ceea ce se încearcă aici este demonstrarea faptului că dansul este și altceva decât o activitate prin care sunt „gâdilate" plăcut simțurile. Eu nu neg *entertainmentul*, dacă e bine făcut... dar cred că dansul trebuie înțeles dincolo de estetismul care îl poate transforma într-un accesoriu...

G.Ș.: *Există dansatori care vin cu anumite interogații și care, la un moment dat, prin nemișcare, pot transmite ceva mult mai substanțial decât anumite fraze de mișcare. Dar nu există și pericolul ca anumiți... „creatori" să își ascundă unele... dizabilități de ordin artistic și tehnic în spatele unei retorici?*

M.M.: Desigur că acest pericol există. Sunt foarte conștient de asta, dar, dacă scanăm peisajul artistic românesc, putem vedea că oferta nu e foarte diversă. Cei mai interesați, cei mai deschiși și activi, sunt cei care au un anumit tip de discurs artistic. Nu eu îi pun într-un reflector mai puternic, dar asta e ce avem în acest moment. Există și spectacole de alt tip, dar foarte puține...Una dintre obligațiile mele este de a arăta publicului ce există astăzi. Vom încerca și în stagiunea aceasta să acoperim o paletă mai largă, dar, din păcate, diversitatea se lasă așteptată încă și nu poate fi creată artificial. Există mecanisme care ar putea influența o asemenea apariție, de exemplu formularea prin care cerem oamenilor să aplice pentru concursurile organizate de Centrul Național al Dansului poate conține anumite informații care să dea semnale în acest sens, tocmai pentru a încuraja cumva diversitatea.

G.Ş.: *Tu, pe lângă faptul că eşti directorul Centrului Naţional al Dansului eşti şi spectatorul Mihai Mihalcea, care priveşte spectacolele care au loc la aici...Au existat situaţii în care ţi-a displăcut profund ceea ce ai văzut?*

M.M.: Desigur, dar eu am obligaţia de a funcţiona şi conform altei logici, de a depăşi un plan profund subiectiv. Eu nu mă pot manifesta ca o autoritate care abuzează de poziţia proprie şi care prin tot felul de artificii ţine morţiş să impună un anumit conţinut artistic. Mai trebuie spus că ceea ce este prezentat la Centru ca rezultat al concursurilor de proiecte este finanţat de Centru, dar Centrul nu poate fi garantul succesului acelui proiect. Nimeni nu poate, atunci când hotărăşte să sprijine un proiect, să garanteze că va fi o reuşită.

G.Ş.: *Este de subliniat, aşadar, că nu întotdeauna imaginea Centrului ar trebui asociată cu calitatea spectacolelor care au loc aici...*

M.M.: Pentru că ai menţionat acest aspect, citind articolul Michaelei Mihailov, *Corp autist/Corp deschis*, pe de o parte m-a bucurat faptul că depăşim cumva acea etapă în care Centrul trebuie încurajat, vorbindu-se doar la modul pozitiv, şi că începem să ne punem altfel problemele şi putem fi critici, obiectivi, dar, pe de altă parte, am simţit că există o neînţelegere, pentru că reieşea de acolo că intră cumva în responsabilitatea Centrului tot ce ţine, să zicem, de direcţii estetice. Trebuie spus, din nou, că artiştii care au lucrat aici au făcut compromisuri pentru a-şi adapta lucrările! Nimeni nu şi-a putut prezenta creaţiile la modul optim. Nu au existat lumini, nu au existat sonorizări performante! Austeritatea, formatele mai mici, nu pot fi imputate artiştilor numai pentru că s-au confruntat cu condiţionări de ordin tehnic.

G.Ş.: *În teatre, răspunderea îi aparţine directorului.*

M.M.: Da, dar cel puţin deocamdată nu putem compara ceea ce se întâmplă la Centru, care este şi instituţie-gazdă, dar şi centru de proiecte, cu modul în care e conceput repertoriul unui teatru. Suntem singura instituţie de acest fel din România şi avem responsabiliatea de a încuraja lucrurile să se dezvolte. Dacă eu aş fi extrem de selectiv şi nu aş vrea să prezint aici decât reuşitele, ar însemna să nu dau şanse decât unui număr extrem de redus de lucrări şi de artişti. Obligaţia Centrului e să încurajeze şi creatorii aflaţi la debut şi care au voie să greşească o dată, de două ori, de trei ori...E obligatoriu să fie încurajaţi! Nu li se poate pretinde artiştilor din acest domeniu, care nu au fost niciodată sprijiniţi, care nu au avut niciodată bani de producţie, sau spaţii de repetiţie, să vină şi să creeze capodopere. Datoria mea în momentul acesta e să ofer un cadru, să fac ca lucrurile să se întâmple şi încet-încet să ducem ştacheta mai sus. Altfel risc să le închid uşa multor artişti! Eu am o obsesie a echilibrului, a modului în care dozăm toate ingredientele pe care le avem, astfel încât mai degrabă să încurajăm, să sprijinim, în special în stadiul în care ne aflăm noi. Mai departe, există o altă etapă şi lucrurile trebuie distinse: un juriu extern hotărăşte care sunt proiectele câştigătoare, dar ceea ce intră în stagiune ar trebui să devină, într-adevăr responsabilitatea Centrului. Anul trecut s-au amestecat cumva lucrurile: toate proiectele finanţate au fost prezentate la Centru. De anul acesta intenţionăm să se petreacă o schimbare: proiectele vor fi finanţate să ajungă la stadiul final, dar mai departe, ceea ce ajunge la scenă va trebui să treacă printr-o altă etapă, printr-o altă negociere, pentru ca noi să ne putem afirma mai bine direcţiile pe care vrem să le urmăm.

G.Ş.: *Spectacolele rămân în stagiune şi în funcţie de impactul pe care îl au asupra publicului?*

M.M.: Da, dar ce te faci cu un proiect care îşi consumă publicul foarte repede şi el vine de la un tânăr artist care trebuie încurajat să aibă o continuitate

în lucru pentru a se dezvolta şi căruia îi este necesară şansa unui proiect următor? Ar trebui să-l sacrific pe acest tânăr în virtutea unui criteriu care, e drept, îşi are rostul lui? Nu putem menţine ceva ce nu-şi află impact la public, dar nici nu mi se pare în regulă să funcţionăm într-o logică consumist-mercantilă, conform căreia trebuie să rămână numai spectacolele la care se vând cele mai multe bilete!

G.Ş.: *Pe sistemul teatrelor de dans din Occident, alături de creaţia unui coregraf consacrat, de succes, poţi prezenta o piesă a unui tânăr care să rămână astfel în atenţia publicului. De exemplu, la Nederlands Dans Theater poţi vedea în aceeaşi seară, o creaţie semnată de Jiri Kyllian şi o piesă, în premieră, semnată de foarte tânărul Alexander Ekman!*

M.M.: Da , dar acel tânăr trebuie să fie suficient de puternic, pentru că altfel, prin comparaţie, poţi să îl striveşti de la o primă expunere. Nu trebuie să fie fragil. Dar ce te faci cu cei care sunt încă în zona de căutări şi simţi că au potenţial şi se vor dezvolta, pentru că intuieşti că au talent, deşi rezultatele nu sunt încă strălucite? Pentru mine, asta e o problemă fundamentală! Şi noi, instituţional vorbind, suntem într-o zonă de căutare, întocmai ca artiştii care vin aici să creeze, or, în acest stadiu ar fi o exigenţă prematură să ne propunem să prezentăm publicului numai creaţii de vitrină, reuşite sigure la public! Plus că aici deschidem o altă discuţie: este gustul publicului larg criteriul după care să ne ghidăm şi să concepem strategia ? Uneori aş spune că din contră.

G.Ş.: *Trebuie menţionat că la Centru pot fi văzute creaţii care au făcut istorie, şi vorbim acum de dansul mondial...Anul trecut, de exemplu, publicul a avut ocazia să îl vadă pe Xavier Le Roy cu Self-Unfinished. Ce ne pregătiţi anul acesta?*

M.M.: Pe lângă stagiune şi proiectele deja pornite, suntem parteneri într-un proiect internaţional important. Printre multe altele, îl vom avea invitat pe Jerome Bel cu o creaţie importantă, intitulată chiar *Jerome Bel...*

G.Ş.: *O altă acţiune remarcabilă a fost aniversarea Zilei Internaţionale a Dansului, care practic a împânzit capitala...*

M.M.: E adevărat, dar anul acesta, evaluând ceea ce putem face şi unde ne situăm, intenţionăm să organizăm ceva într-un cadru mai intim, ceva lipsit de festivism, dar care să aibă mai mult sens: ne-am propus să organizăm o a treia ediţie a proiectului *Sertar*, dedicată lui Miriam Răducanu...Evenimentul ar avea forma „Miriam Răducanu şi invitaţii săi"...Desigur, invitaţi la Centru vor fi toţi artiştii, dar doamna Miriam Răducanu va avea invitaţii săi speciali...

G.Ş.: *Ce proiecte simţi că au constituit realmente o reuşită?*

M.M.: Mi se pare că modul în care s-a materializat proiectul *Corporealităţi* reprezintă o reuşită...Graţie lui, oameni care până atunci se raportau prea puţin la dans au început să scrie sau să se manifeste în raport cu dansul într-un mod care dovedea că au acces la limbajul lui...*Corporealităţi* şi *Sertar* sunt proiecte care trebuie continuate, atâta timp cât dovedesc că au impactul pe care l-au avut până acum.

G.Ş.: *Ce este Mediateca Centrului Naţional al Dansului...?*

M.M.: Ea va fi deschisă publicului larg. Mediateca este un proiect în sine al Centrului. Cărţile şi materialele video vor contribui, sperăm, la informarea şi sensibilizarea publicului în spiritul cel mai deschis, în acord cu ceea ce vrem să construim pe termen lung prin activităţile de la Centrul Naţional al Dansului.

Gina ŞERBĂNESCU

INTERVIURI

Dana VOICU:

„Tânjesc după siguranța că și mâine voi putea juca ceea ce am jucat azi."

O știu pe Dana Voicu **din facultate. Puțin. De pe la câteva examene. Pentru că altfel, nu prea era văzută. Discretă, tăcută, cu un zâmbet mic pe buze. Această fată-femeie, pe scenă, poate deveni incandescentă. Joacă mai mult în spații neconvenționale, cu publicul adunat în juru-i, și asta o avantajează, pentru că poți să-i vezi, permanent, sclipirea din ochi, grimasele fine din colțul gurii, gesturile oricât de mărunte, dar care, la ea, devin semnificative.**

Am descoperit-o odată cu acest interviu. M-a impresionat perseverența, căldura din vocea ei, surâsul cu care povestea despre obstacolele depășite. Fiecare întâlnire – oricât de efemeră – a vieții sale, a marcat-o. Dar a și avut parte de asemenea întâlniri. A participat la ateliere conduse de : Sandu Mihai Gruia, David Esrig, S. Elliott (curs de *musical*), Radu Penciulescu, Nenad Colic și Ilija Ludvig de la Blue Theatre Belgrad, Radu Gheorghe. Este tristă că a colaborat aproape numai cu un singur regizor, Teo Herghelegiu, dar recunoaște că a lucrat mult și bine în compania acesteia. Amintesc câteva personaje : Femeia de afaceri, în *Banca*, Adolescenta, în *Vitrina*, Prințesa de zăpadă, în *Feerie de iarnă*, Femeia, în *Să zbori spre paradis*, Doamna Oval, în *Domnul și Doamna Oval*, Zozo, în *Numărătoarea inversă*, Frica lui Helge, în *Viața lui Helge*, Madam Titza, în *Locuind cu vampirul*, Tereza, în *Eu, tu și Costică* (toate de Teodora Herghelegiu), Cabiniera, în *Premiera* de John Cromwell, Lucy, în *Proasta cu spume* de Cusi Cram, Fatima Mansur, în *Noaptea Arabă* de Roland Schimmelpfennig (toate la Teatrul Inexistent, în regia Teodorei Herghelegiu) ;

Zamfira, în *Gaițele* de A. Kirițescu, regia : Alexandru Dabija, Bondocica, în *Aventurile lui Habarnam* de Nikolai Nosov, regia : Alexandru Dabija (Teatrul Odeon) ; Hermia, Blândul Tâmplaru, în *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, regia : Liana Ceterchi (Fundația Teatrul Fără Frontiere); Prințul indian, Zâna, în *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, regia : Liviu Ciulei.

Marinela Țepuș: *S-o luăm cu începutul. Ce te-a determinat să dai examen la Teatru?*

Dana Voicu: Spectacolele de teatru pe care le-am văzut de pe la vârsta de 16 ani și care erau *O dimineață pierdută*, la „Bulandra", cu Gina Patrichi și Rodica Tapalagă, *Hamlet*, tot la „Bulandra", în care am descoperit-o pe Mariana Buruiană... Mergeam la teatru, de una singură, aproape în fiecare zi. O vedeam de nenumărate ori pe Valeria Seciu, la Mic... Eram elevă la un liceu de matematică-fizică, unde toți colegii învățau, cu mult spor, științele exacte, numai pe mine mă preocupa altceva...Nu prea-mi găseam locul acolo. Noroc cu profesorul de germană, care-mi sugera să citesc Kafka. La 15 ani. Mi-a prins bine. M-am atașat de el, mi-a făcut un program de lecturi...

M.Ț.: *Mi-ai vorbit mai ales despre actrițe-femei; căutai un model?*

D.V.: Sigur. Valeria Seciu, Rodica Tapalagă, Oana Pellea... Am avut norocul, înainte de a deveni studentă, să joc în grupul de zâne din *Visul unei nopți de vară*, regizat de domnul Ciulei. Nu mă selecționase de prima dată. Mergeam la repetiții, stăteam cuminte, nici nu respiram... Și cum tot lipsea câte cineva, într-o bună zi, mi-a spus: „Tu, de colo, vino pe scenă!" Așa am cunoscut-o pe Oana Pellea.

Dana VOICU în *Noaptea arabă* de Roland Schimmelpfennig

Andrei ARADITS și Dana VOICU în *Domnul și Doamna Oval* de Theo Herghelegiu

M.Ț.: *Ai intrat din prima la facultate?*

D.V.: A șasea oară. După ce, mai întâi, începusem o facultate particulară. Anul întâi nu trebuia plătit, de asta m-am dus. Ai mei sunt oameni simpli, nu voiam să-i năpăstuiesc cu plata taxelor de studii. După o jumătate de an de tracasări, de șuturi, am hotărât să mă schimb. Și m-am schimbat! Brusc. Mi-am dat seama că e timpul să mă maturizez. Mă măritasem la 19 ani, aveam deja un copil. M-am relaxat dintr-o dată. Am ajuns chiar la un fel de fatalitate: Dacă această profesie nu mă vrea, ar fi inutil s-o vreau numai eu! Așa că am terminat anul și nu m-am mai gândit la ce va fi să fie. Cu două săptămâni, însă, înainte de admitere, mi-am propus să mai încerc o dată la stat. Am învățat un monolog, m-am pregătit cât am putut, dar fără să mă mai agit ca de celelalte ori. Și, culmea, am intrat! Am intrat fiind însărcinată în luna a opta. Cu cel de-al doilea copil. Am intrat la clasa domnului Alexandru Repan. Eram așa de încăpățânată, încât credeam că nu trebuie să-mi amân anul din cauza copilului, că eram în stare să le fac pe toate... Am avut unele discuții, pe această temă, cu domnul Repan și, în final, am trecut la clasa domnului Ion Cojar. Printre toate necazurile, s-au ivit, totuși, unele avantaje: Am avut-o profesoară, la început, în acel an, pe care îl consider a fi fost pregătitor, pe Sanda Manu. Apoi, un an, pe domnul Repan și, mai apoi, pe domnul Cojar. De la fiecare am învățat cât am putut. Trebuie să știi să iei ceea ce ți se potrivește de la fiecare.

M.Ț.: *Cred că e avantajos să ai mai mulți profesori, decât să fii îndrumat de unul singur până la sfârșitul facultății, cum se proceda pe vremea noastră. Nu știu exact cum e acum, de când se învață pe module...*

D.V.: Și eu cred că în fiecare an e bine să studiezi cu alt profesor, să schimbi stilul de lucru. Am avut parte de asemenea variație și mi-a prins bine. Au însemnat mult aceste întâlniri. Dar cel mai important lucru rămâne, pentru mine, faptul că, acum doi ani, doamna Sanda Manu, pe care eu, de teamă, nu o invit nici acum la spectacolele mele, m-a sunat, m-a întrebat ce mai fac și dacă vreau să-i fiu asistentă la facultate. Nu-mi venea să cred. Deja mă consolasem cu gândul că nimeni nu avea nevoie de mine, că sunt o ratată. Era vorba de o experiență nouă. Nu aveam să aflu dacă mi se potrivește decât încercând. Am acceptat. Și acum lucrez cu domnia sa.

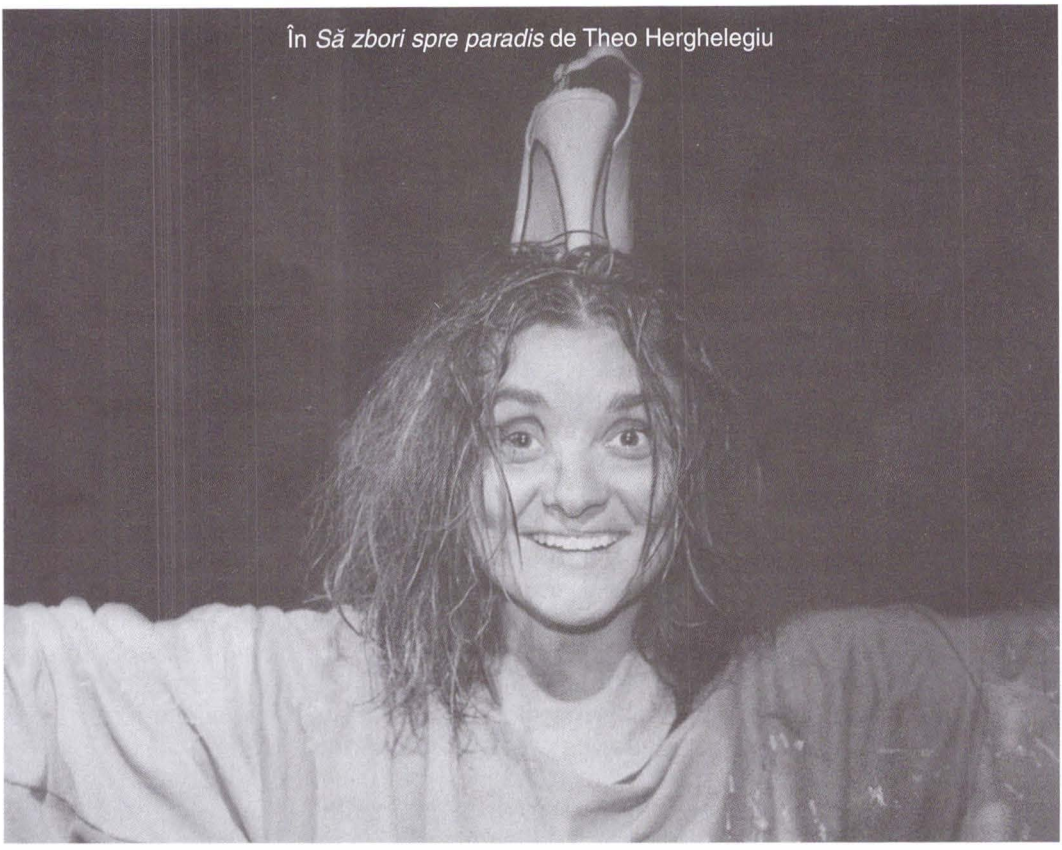
M.Ț.: *Observ că viața și profesia se amestecă foarte mult. Că perseverența ocupă un loc important în destinul tău. Dar și întâmplarea își face loc adesea... Multele obstacole te-au înrăit sau te-au ajutat să răzbești?*

D.V.: Nu m-au înrăit. M-au făcut mai puternică. Lucrez de mult cu Teodora Herghelegiu.

M.Ț.: *Din nou, cu un om foarte diferit ca temperament.*

D.V.: Din nou. Dar s-a întâmplat ca și ea să-mi spună că are nevoie de mine într-un moment când credeam că nu sunt nimănui utilă. Teodora îmi spune, uneori, că sunt foarte dură. Poate că așa este și, atunci, încerc să iau seama. Am un spirit justițiar cam prea dezvoltat. Sunt în stare să merg până în pânzele albe când cred că am dreptate. La Compania la care lucrez cu Teodora facem de toate, lipim afișe, ne ocupăm de protocol... Or, când trebuie să invit oameni de teatru la spectacole, mă retrag. Nu pot să-i chem la spectacolele în care joc. Cum aș putea să le spun: Veniți să vedeți cât sunt de bună?! Peste poate!

M.Ț.: *Viața te-a încercat suficient. Ai făcut, faci de toate, ai crescut un copil, a venit și al doilea... Nimic nu te-a oprit. Și, mai mult decât atât, ai avut parte de*



În *Să zbori spre paradis* de Theo Herghelegiu

un accident cumplit, în urma căruia nimeni nu ar mai fi crezut că te poți întoarce în teatru... Și totuși, iată-te!

D.V.: Accidentul acela s-a petrecut în școală, pe fondul unei mari supărări. Se acumulase oboseala în ani. Nu mi-am dat seama. Școală, copil, obstacole, ezitări. De vină, pentru supărare, a fost tot spiritul meu (cam prea) revoluționar. Dădusem un interviu pentru *Dilema*, în care observam unele carențe din școală. Am fost acuzată că „scuip" facultatea care urma să-mi dea o diplomă. Fusesem prost înțeleasă. Remarcile mele se refereau la unele deficiențe, nu la întreaga școală, nu la profesori... Atât de supărată eram, încât chiar nu am mai văzut liftul din fața mea. Poate că de vină a fost și încrâncenarea. Acel eveniment nefericit m-a învățat să nu mai iau totul în forță. Să mă domolesc. În momentul imediat următor accidentului, nu aveam decât un singur gând: Ce avea să se întâmple cu familia mea dacă îi voi părăsi?

M.Ț.: *Poate că asta te-a salvat...*

D.V.: Sunt sigură. Eram așa de liniștită... Spuneam „Tatăl nostru" și mă gândeam la copilul și la soțul meu. Copilul avea doi ani și jumătate... Mi-a fost greu. Ajunsesem la spital, nu mai aveam nici un dinte, fața îmi era devastată... Totuși, mă încerca o liniște mare, de necuprins... Nu mai ceream nimic de la mine. Nu mai luptam pentru nimic. Nu mai așteptam nimic... Voiam doar să nu mă mai doară și să ajung acasă la familia mea. Fără nici un fel de ambiție... Fără dorințe. Viața era frumoasă oricum, puteam să-mi găsesc compensații acasă, putem să mă bucur de un răsărit sau de un apus. Actrița dispăruse cu totul. Mă bucuram din nimicuri. Viața

înseamnă o grămadă de lucruri... Nu neapărat o carieră... Făceam tot felul de bilanțuri. Îmi aduceam aminte de depresia care mă cuprinsese pe vremea când eram angajată la „Bulandra" și nu jucam nimic. Domnul Rebengiuc mi-a spus (era director pe atunci): „Nu ești o actriță proastă, dar nu e nevoie, aici, de tine". „Și eu ce să fac, să iau salariul degeaba?" S-a supărat și m-a dat afară. Așa s-a încheiat angajamentul meu la stat, chiar înainte de a începe... Cea mai mare satisfacție este însă aceea că, acum câtva timp, a venit la un spectacol în care jucam și după asta a întrebat-o pe Teodora: „Dar fata aia grăsuță cine este?" Îi plăcusem. Era suficient. Plecată de acolo, am migrat spre teatrul privat. Trebuia să joc. Era o necesitate.

M.Ț.: *Să te angajezi în vreun teatru din țară nu se putea din cauza familiei.*

D.V.: Ba bine că nu. Sunt atât de nebună încât m-aș duce oriunde. Acum, Theo montează, undeva, în țară. Și ar fi avut nevoie de mine. M-aș fi dus negreșit, dar știi cum e, banii sunt puțini, teatrele din țară nu-și permit să plătească oameni din afară. Asta e! Dar nu mă pot plânge, joc. Am făcut, împreună cu Theo, un recital, în 1998, *Să zbori în paradis.* L-am făcut la Muzeul Literaturii și l-am jucat, mai apoi, la Teatrul Act de vreo treizeci de ori. Mi-a trebuit mult curaj să mă duc la Marcel Iureș și să-i spun că am un spectacol pe care nu am unde să-l joc... dar mi se mai întâmplă și de-astea. Am colaborat cu Theo la vreo cincisprezece producții. Durerea cea mare este că le facem, se joacă de vreo patru–cinci ori și mor. Dar ne luptăm în continuare. Trupa se schimbă mereu, constant rămânem noi două și o luăm de la capăt. Sigur că am noroc cu soțul meu, care câștigă bine, pentru că din ce aduc eu în casă nu se poate trăi. Nu s-a putut niciodată. Copilul meu, care s-a născut în anul 2000, are o malformație. Nici acum nu e foarte bine...

M.Ț.: *Viața a avut grijă să te încerce până la capăt...*

D.V.: Da, dar nu mă plâng, din toate se poate învăța câte ceva. Copilul e aproape bine acum, dar a fost nevoie de o operație în străinătate... Am trecut peste toate și când tocmai începeam să mă simt iarăși actriță am rămas, din nou, însărcinată. Era ca un semn, așa că am născut și o fetiță. Și iar a trebuit s-o iau de la capăt. Așa se întâmplă mereu: joc într-un spectacol, avem și spațiu, avem și ceva bani și trebuie să se ivească ceva. Bun sau rău, nu contează, dar care să mă scoată din ritm. Am noroc de un bărbat bun, și el mai ciudat, așa ca mine. A încercat la Fizică atomică și a ajuns la Regie de film. Suntem artiști...

Marea frustrare, nu pot s-o neg, rămâne faptul că, în spațiul privat, trebuie să facem de toate. Neavând bani, ne ocupăm și de protocol, și de organizare, și de producție. Acum, că sunt colaboratoare la Odeon, mă simt ca o prințesă. Am cabină, nu trebuie să vând bilete, nu trebuie să lipesc afișe... Pe de altă parte, în Compania lui Theo, am jucat pe alese. Ceea ce nu se întâmplă într-un teatru de stat... În teatrul nostru facem câte un spectacol la o cotă înaltă de entuziasm, pentru că actorii sunt mereu alții și din ce în ce mai tineri decât noi două. Apoi, ei se prind că, din asta, nu ies nici glorie, nici bani și pleacă. Noi rămânem, în fond, Theo fiind regizorul și eu, „trupa". Continuăm. Și avem și satisfacții. De pildă, un tânăr absolvent mi-a spus, într-o zi, că s-a făcut actor pentru că văzuse, pe la 16 ani, la Act, *Să zbori spre paradis.* M-a impresionat.

M.Ț.: *Tânjești după un angajament „pe viață" într-un teatru de stat?*

D.V.: Nu neapărat. Tânjesc după posibilitatea de a avea continuitate în ceea ce facem, după un loc stabil, după siguranța că și mâine voi putea juca ceea ce am jucat azi.

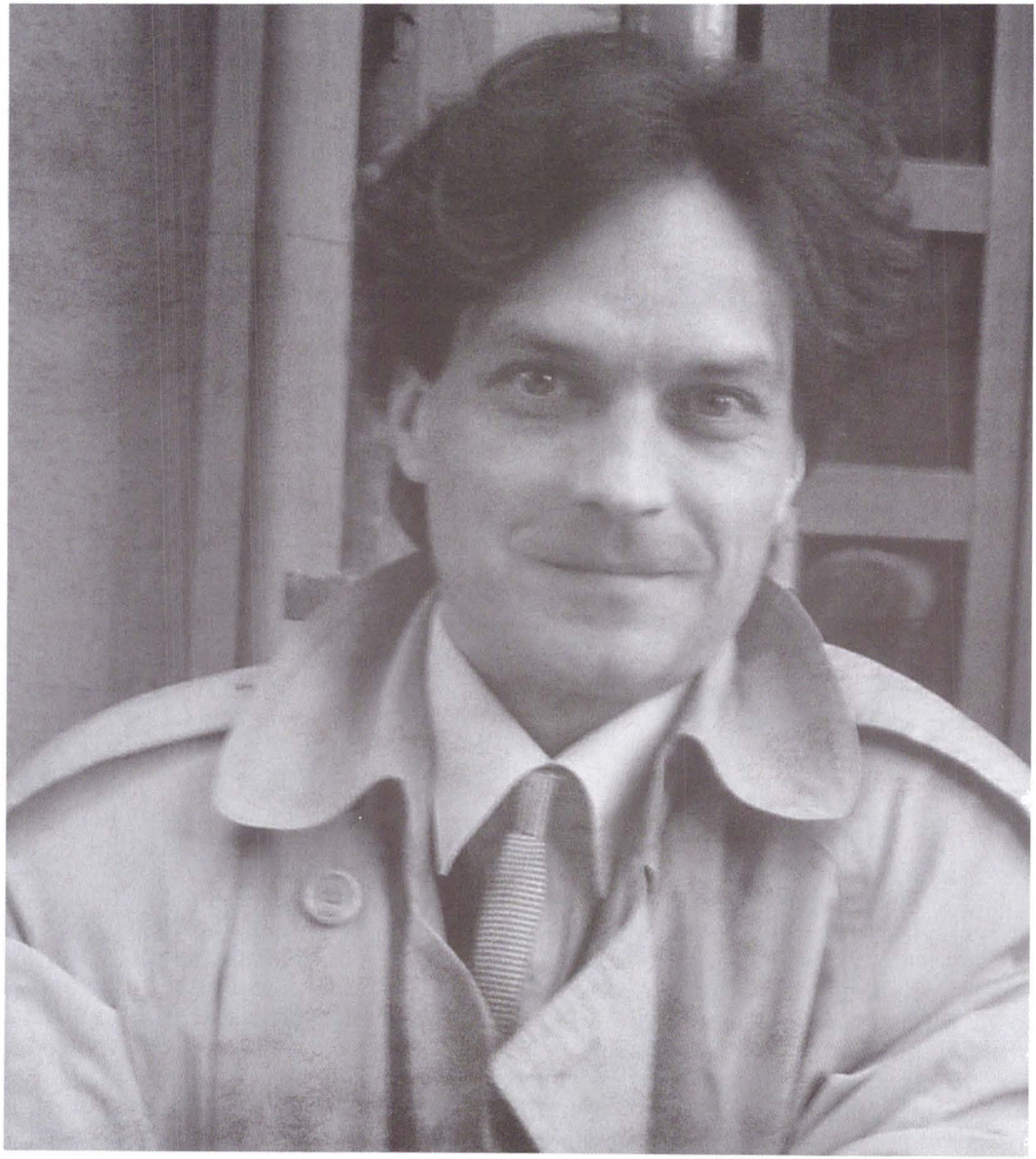
Marinela ȚEPUȘ

George IVAȘCU:

„Mă aflu într-o continuă provocare"

„Am ajuns la 40 de ani, la jumătatea vieții, și mă gândesc la ce voi lăsa în urmă. M-am implicat, de curând, în construirea unui teatru. Și o spun cu mândrie..."

Este vorba despre Teatrul Metropolis, care a luat naștere oficial la 1 ianuarie 2007 și al cărui director este actorul George Ivașcu**. Când am ajuns la teatru pentru**



acest interviu, l-am găsit studiind împreună cu scenograful Ştefan Caragiu nişte planuri de modificare a podului clădirii Teatrului Metropolis, aflată în reconstrucţie. Mi-a arătat mai apoi sala în care se repetă şi se joacă deja spectacole, intimă, cochetă, mirosind proaspăt. Mai sunt însă schele în interiorul şi în afara teatrului, semn că se lucrează de zor, pentru ca Metropolis să fie gata de inaugurare în luna martie.

Alina Mang: *Cum arată o zi din viaţa lui George Ivaşcu?*

George Ivaşcu: În fiecare dimineaţă la ora 9.00 sunt la Teatrul Metropolis, unde am de rezolvat tot felul de probleme administrative. La ora 10.00, merg la Teatrul de Comedie, unde repet *Galy Gay* de Bertolt Brecht, în regia lui Lucian Giurchescu. Am tot colindat prin celelalte teatre, dar orice s-ar întâmpla, casa bunicilor rămâne casa bunicilor şi pentru mine aceasta este Teatrul de Comedie. Acolo am debutat şi crescut ca actor. După repetiţii, mă întorc aici, la teatru, iar spre seară, dacă nu am spectacol, sigur repet *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, în regia lui Gelu Colceag, spectacol produs sub egida Catedrei UNESCO, cu o distribuţie importantă: Doru Ana, Maia Morgenstern, Monica Anghel, Ioan Gyuri Pascu... şi care va avea premiera în martie.

A.M.: *Ce rol jucaţi?*

G.I.: Am tot schimbat personajele lui Caragiale! În *O scrisoare pierdută* i-am jucat pe Tipătescu şi Brânzovenescu, în *D-ale carnavalului* pe Crăcănel şi Catindatul, iar în *O noapte furtunoasă* pe Rică Venturiano. Acum sunt Chiriac şi probabil că trebuie să mă pregătesc pentru Jupân Dumitrache!

Am mai făcut între timp şi televiziune şi teatru radiofonic, am terminat filmările la un documentar despre viaţa lui Goethe pentru ZDF, în care l-am interpretat pe Goethe. A fost o experienţă frumoasă şi interesantă. Chiar dacă acum sunt directorul unui teatru, eu nu am încetat să joc. Şi, chiar dacă am un program încărcat, nu lipsesc niciodată de la Teatrul Metropolis.

A.M.: *Între atâtea proiecte teatrale în care sunteţi implicat, nu mai vorbesc de activitatea dumneavoastră pedagogică, cum a venit propunerea să fiţi şi director – sau „constructorul", în acest caz, aşa cum vă place să spuneţi – al unui teatru?*

G.I.: Trebuie să îi mulţumesc prietenului meu Romeo Pop că m-a făcut să accept această provocare. E foarte uşor să stai şi să fii doar privitor, ca la teatru... Tocmai fiindcă sunt om de teatru, eu am ales să nu fiu spectator, ci cât mai aproape de teatru, în teatru, la teatru, pentru teatru. Sigur că e foarte mult de lucru şi uit să o sun pe mama, pe Alice (Barb. *n.n.*) o văd seara târziu şi puţin dimineaţa... Privind lucrurile din această perspectivă, poate că nu am ales cea mai comodă formulă de viaţă. Dar, până la urmă, şi teatrul este un mod de viaţă....

A.M.: *În ce sens este David Esrig naşul Teatrului Metropolis?*

G.I.: Vara trecută, la Festivalul de Teatru de la Sibiu, Alice s-a întâlnit cu David Esrig şi i-a vorbit despre mine şi Teatrul Metropolis. Doamna Ludmila Patlanjoglu îl invitase deja la Bucureşti. Am luat legătura cu el şi ne-a bucurat pe toţi foarte mult faptul că a acceptat să susţină un *workshop* – „Partitura de joc: actorul din spatele cuvintelor", în cadrul evenimentului „David Esrig şi avangarda în teatru", care a lansat Teatrul Tineretului Metropolis. Am avut nevoie de girul unui mare artist în acest spaţiu al tinerilor.

A.M.: *Ce-şi propune Teatrul Metropolis?*

G.I.: Metropolis este, în primul rând, un teatru de proiecte, deschis propunerilor ce vin din partea tinerilor artişti. Îmi doresc ca 60% din energia

creatoare a unui spectacol să aparțină tinerilor creatori. Acel 40% rămas înseamnă că ei vor avea alături întotdeauna artiști consacrați. Ne-am propus în mod deliberat să aducem împreună actori din mai multe generații, tocmai pentru a încuraja și sprijini inițiativele tinerilor. Mă cuprinde o tristețe înfiorătoare când merg cu taxiul, șoferul mă recunoaște și mă întreabă: „unde sunt, dom'le, actorii tineri?" De parcă nu ar fi între tinerii noștri artiști adevărate talente... Există Marius Manole, Vlad Logigan și alții, dar sunt și mulți actori tineri care nu au șansa de a fi promovați. Tocmai asta îmi propun: să promovez energia tânără. Mai mult, ce frumos ar fi ca acești tineri să fie girați de mentori! Adică pe lângă montările tinerilor vom prezenta și spectacole semnate de artiști consacrați, care vor gira, astfel, acțiunile tinerilor. După o seară în care am văzut la Teatrul Metropolis *Trilogia răului*, în regia lui Mihai Măniuțiu, cu Mariana Mihuț, Mircea Albulescu, Claudiu Bleonț, pot vedea a doua zi un debut din toate punctele de vedere: text, regie, actori – *No one* de Carmen Vioreanu. E minunat să alternezi astfel de spectacole! E o provocare.

Vom face în teatru și o *cafeterie*, unde cei care vor veni să bea o cafea sau vor aștepta să intre la spectacol pot să își pună căștile și să asculte teatru radiofonic.

A.M.: *Credeți că veți avea succes?*

G.I.: Cu siguranță! Măcar din curiozitate, și tot își vor pune căștile cei care vin la *cafeteria* noastră, și sper că astfel voi putea atrage tot mai mulți interesați. Eu cred că este o prejudecată ideea că nu se mai ascultă spectacole de teatru radiofonic. Să nu se înțeleagă greșit. Nu vreau să fac bani din cafeterie, nici din vânzarea spectacolelor, ci cultură. Vreau să-i provoc pe oameni, să le arăt că există un loc unde pot avea acces și la teatru radiofonic și la diverse genuri de spectacol.

Mai avem un proiect: teatru în licee. Am dramatizat subiectele de bacalaureat la limba și literatura română, precum *Morometii* de Marin Preda sau *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, și în fiecare luni și joi susținem spectacole-lectură cu aceste teme în licee. Avem deja 80 de licee cuprinse în cadrul proiectului.

A.M.: *Nu este și un fel de reclamă pentru Teatrul Metropolis?*

G.I.: Poate fi o reclamă, dar dacă ea are la bază un demers cultural, de apropiere prin teatru de literatură, suntem câștigați, zic eu. Mă bucur că astfel tinerii aud de Teatrul Metropolis. Dar, până la urmă, eu sper să-i câștig pe acești tineri nu neapărat pentru Teatrul Metropolis, ci pentru teatru în general. Să-i atrag și să-i fac să îndrăgească teatrul. Dacă voi reuși asta, atunci cu siguranță vor veni și la Metropolis.

A.M.: *Intenționați să abordați un repertoriu anume?*

G.I.: Programul meu managerial administrativ s-a numit „teatrul hipermarket". Mall-ul, de exemplu, este un loc unde tinerii intră ca să vadă un film, dar pot să stea și la o cafea. Așa e și repertoriul pe care mi l-am propus. Nu vreau să se monteze la Metropolis numai comedii sau numai texte românești. Dacă vânez ceva, vânez subiecte care să intereseze. Care să atragă în special publicul tânăr. Noi trebuie să diversificăm oferta, nu să-i obligăm să vadă teatru într-un anumit fel. Numai teatru experimental sau numai teatru clasic. Trebuie să le dăm posibilitatea să aleagă. Eu nu încerc să educ publicul, ci îi las libertatea să-și cumpere biletul la subiect. Dacă am o politică repertorială, atunci ea este diversitatea propunerilor.

A.M.: *Cum va funcționa Teatrul Metropolis?*

G.I.: Metropolis, fiind teatru de proiecte, produce. Artistul depune un proiect, noi îl analizăm și, dacă ne interesează, îl producem. Apoi totul se derulează ca în industria filmului. Există un producător delegat sau un coordonator de proiect care se ocupă de întreaga producție, inclusiv de promovarea acelui spectacol, chiar și de conferința de presă. Acest om are la rândul lui ajutoare. Regizorul care depune proiectul are libertatea să își facă distribuția pe care și-o dorește. Nu am fost în sală la vreo audiție și nici nu voi fi vreodată. Regizorul alege pe cine vrea, nu am ce face dacă el îl vede într-un anume fel pe Hamlet... Distribuțiile se alcătuiesc prin audiții deschise pentru rolurile pe care le vrea regizorul și pentru care nu s-a gândit deja la un actor.

A.M.: *S-au jucat spectacole la Metropolis?*

G.I.: *Agamemnon* de Rodrigo Garcia, regia Radu Alexandru Nica, *Trilogia răului*, pe texte de Brigitte Swaiger, Vladimir Sorokin și Andrei Șerbulescu, regia: Mihai Măniuțiu și *No one* de și în regia lui Carmen Vioreanu au avut în luna decembrie primele reprezentații sau, mai bine zis, repetiții generale cu public. În martie, când vom inaugura teatrul, aceste spectacole vor avea și premiera oficială. Atunci vor fi gata *Bucharest calling,* un spectacol de Ana Mărgineanu, pe textul lui Peca Ștefan și *În rolul victimei* de Vladimir și Oleg Presniakov, regia: Felix Alexa. Pe lângă aceste proiecte pe care Teatrul Metropolis le produce, el mai are și altele pentru care este teatru-gazdă. De pildă, *Cvartet* de Heiner Mûller, în regia lui Tompa Gábor. Acum se joacă la Teatrul „Nottara", pentru că noi nu aveam cum să-l găzduim, dar spectacolul s-a repetat și construit aici. Trebuie să le mulțumesc actorilor și regizorilor pentru că din septembrie până acum, cu tot chinul de șantier, au finalizat spectacole care vor stârni, cred eu, discuții. Un alt proiect deosebit este un spectacol de poezie dramatizată a poetului Constantin Abăluță. Și poezia își va găsi loc în repertoiul Teatrului Metropolis.

A.M.: *Nici nu îmi vine să vă mai întreb de alte proiecte...*

G.I.: Va fi un teatru non-stop. Seara, după ora 22.00, intenționez să las spațiu pentru recitaluri.

A.M.: *Nu obosiți?*

G.I.: Ba da, dar nu pot altfel. Voi avea timp să mă odihnesc... Așa sunt eu: neastâmpărat. Am avut însă șansa, în toată neliniștea asta a mea, să am lângă mine un om minunat. Toată liniștea pe care mi-o conferă casa mă echilibrează. Alice mă ajută cu cele mai mărunte gesturi.

A.M.: *Veți juca la Teatrul Metropolis?*

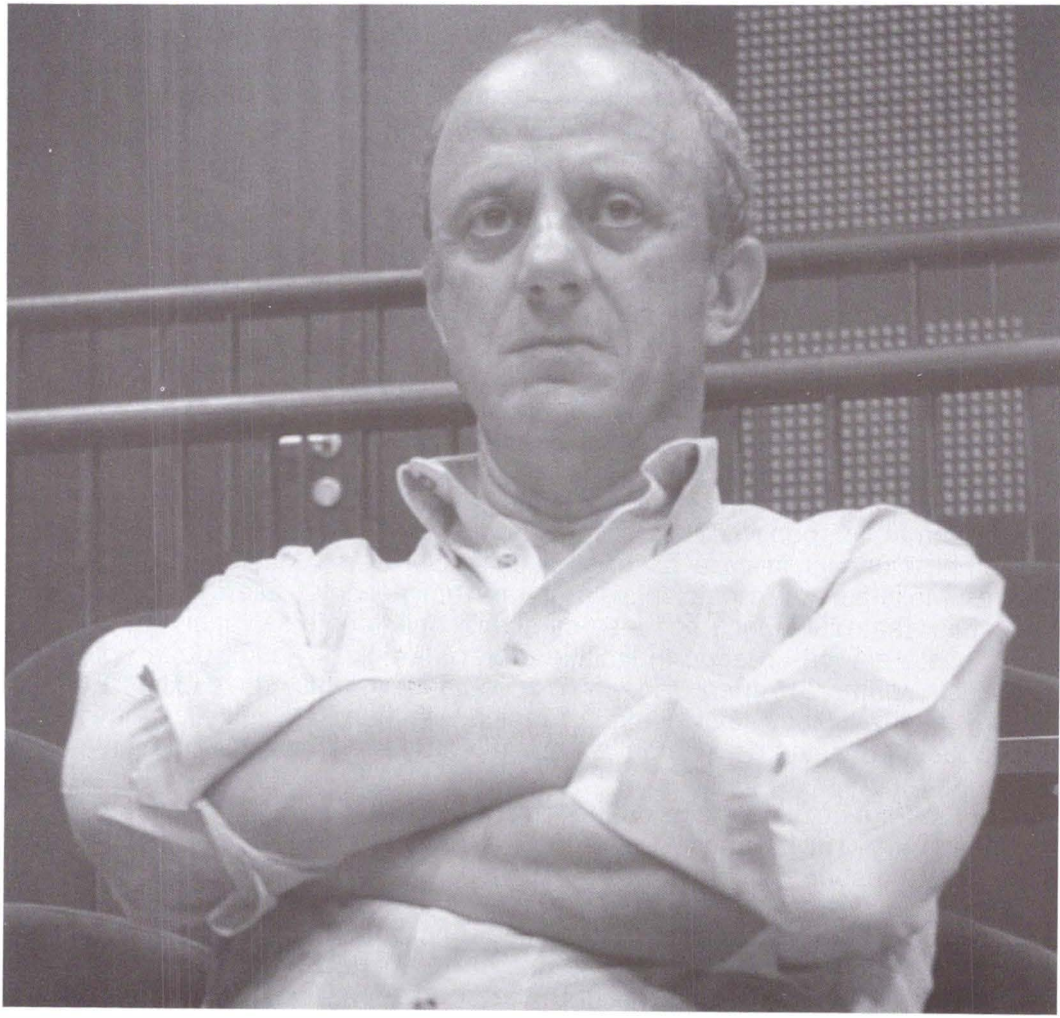
G.I.: Nu. Și voi rămâne ferm pe această poziție. Oamenii de teatru sunt foarte buni, dar și când sunt răi sunt foarte răi. Primul lucru pe care l-au spus când am fost numit director a fost: „Ce să spun, asta-i mai lipsea lui Ivașcu! Să-și tragă un teatru!" Nu voi juca în acest teatru și mă voi ține de cuvânt. Joc și am jucat suficient de mult. Chiar nu asta a fost intenția mea. Aș vrea să ne bucurăm cu toții că mai există un loc în care se face teatru... Dar am umor și asta mă salvează. Eu nu sper, speranța este moartea omului, ci cred. Și vreau să cred că atunci când îți asumi un lucru, chiar dacă treci printr-un moment mai dificil, important este să îl duci până la capăt. Nu ai timp să eziți. Viața trece atât de repede! Sunt profesor și schimbarea generațiilor de studenți mă face să simt, poate, mai acut această viteză. Știu că timpul trece, dar avem și șansa să nu auzim ticăitul ceasului. De noi depinde...

Alina MANG

Mihai MĂLAIMARE:

„Marea creație a Teatrului Masca este echipa acestuia"

Demisionar din Naționalul bucureștean la 41 de ani (imediat după '89) și din PSD „după zece ani de «prizonierat»", ca deputat de Botoșani, trecând apoi la liberali, conform unei logici ale cărei meandre le veți înțelege mai bine parcurgându-i volumul explicativ *Demisia*, inițiator și promotor al unui proiect de lege a instituțiilor de spectacol care a făcut multe valuri, actor și regizor, director de teatru, Mihai Mălaimare este un personaj bătăios și tenace, prin urmare, fie contestat, fie adorat, dar cu certitudine, imposibil de



ignorat. Într-o istorie încă nescrisă a teatrului românesc postdecembrist, Mihai Mălaimare va figura, însă, indiscutabil, ca un original creator de spectacole, animator de viață culturală și, mai ales, ca părinte al celei mai longevive instituții fără trup, numite, încă din '90, MASCA, „teatru de gest, pantomimă și expresie corporală", dar și teatru de stradă, devenit – odată cu inaugurarea sediului nou din Cartierul bucureștean Militari – un adevărat *brand* cultural. Despre teatrul-său-mereu-în-șantier, mi s-a părut potrivit să-l descoasem mai mult într-un moment simbolic, premiera *Clovnilor*, versiunea întinerită a primului spectacol din viața companiei, jucat atunci, în '90, într-un subsol amenajat chiar de trupă în cartierul Aviatorilor.

Andreea Dumitru: *Modelul de manageriat pe care l-ați impus pe piața teatrală de la noi e caracteristic mai degrabă companiilor particulare clădite în jurul unei personalități artistice decât celor subvenționate de stat. Cum priviți ideea, vehement susținută de unii, potrivit căreia la conducerea unui teatru nu ar fi nevoie de creatori, ci de manageri instruiți în gestionarea banilor publici?*

Mihai Mălaimare: Este nevoie de oameni capabili. Așa cum, pe scenă, eu prefer conceptul de *actor capabil* celui de *actor total* – concept, din punctul meu de vedere, complet abstract –, și la biroul managerial e nevoie de un om care se pricepe și iubește teatrul. La Teatrul Național, de exemplu, am întâlnit o conducere bicefală, și dihotomia se păstrează în continuare. Există un director mai degrabă artist și există un director care știe să spună *nu!*, cel cu cifrele. Aici eu sunt și una și alta, și sunt așa, pentru că mama mea și tatăl meu au fost contabili, au lucrat cu banii, iar eu, la rândul meu, am considerat banul public drept banul meu personal, fiind extrem de atent și zgârcit cu el. Lumea e tentată să spună: a, e banul lui, din buzunarul lui, face ce vrea cu el. Nici vorbă. Sunt un om căruia îi place să doarmă liniștit și dorm extrem de neliniștit pentru cea mai mică prostie. Multă vreme chiar am ratat șanse importante din cauză că mi-a fost frică să risc, financiar vorbind. Am trăit în mizerie pentru că mi-a fost teamă să construiesc cu banii pe care-i aveam, până la urmă, prin buget, condiții mai bune de lucru și de viață pentru actori, pentru mine însumi. Nici acum n-aș putea zice că sunt omul care dă de-a azvârlita cu banii, dovadă că a trebuit să mă bat foarte mult pentru ca acest teatru să se extindă. Noi am construit o clădire „șchioapă". A fost, de la bun început, o dovadă de cinism din partea celor care au condus Ministerul Culturii de prin anii '90 și până în '95, pentru că nu înființezi un teatru fără sală. E o prostie, o răutate să semnezi un act în care scrie: se înființează Teatrul Masca, cu condiția ca domnul Mălaimare să aducă o sală. Iar eu am acceptat tăierea la jumătate a proiectului Teatrului Masca pe ideea că acest copil trebuie salvat și că eu voi fi în stare, peste ani, să-l readuc în limitele proiectului inițial. Acum, după opt ani de construcție, primarul Adrian Videanu a acceptat că teatrul trebuie extins. Eu n-am birouri, magazii. Mi-au tăiat centrala termică, centrala de ventilație, a trebuit să reintroduc toate astea de-a lungul anilor cât teatrul s-a aflat în șantier și-n timp ce cream, la rândul meu.

Sigur, i-am auzit pe mulți vorbind – ca să revin la ideea ta – despre nevoia de manageri în teatrul românesc. Eu aș zice că trebuie să fie directori persoane care știu teatru, meserie, nu tot felul de *nimeni* aduși, puși, numiți, care se trezesc cu galoanele pe care mulți dintre ei nici pe scenă nu le au, și-atunci nu ai cum să le pretinzi să știe ce înseamnă contrucția unui buget, redistribuirea banilor, economie, *fundraising* ș.a.m.d. Pe de altă parte, managementul financiar e una, managementul artistic e alta. Teatrul Masca s-a definit în timp ca o instituție,

paradoxal, extrem de conservatoare. Împreună cu Anca Florea, soția mea, am construit programul estetic al acestui teatru în ianuarie–februarie '90 și l-am respectat întocmai, deși sunt șaptesprezece ani de atunci. Mai mult, ceea ce era la vremea respectivă doar o intuiție privind rolul social al artistului s-a vădit șansa de a descoperi noi înșine modalitatea de a ne fundamenta nevoia de rol social: *teatrul de stradă*. În prezent, Masca este o instituție cu discurs teatral dublu. Aceeași sorginte – teatrul nonverbal –, dar pe de o parte, discursul de stradă, în spații neconvenționale (vezi metrouri, parcuri, maidane), iar pe de altă parte, discursul de interior. Mijloacele lor de susținere sunt diferite. Spectacolul de stradă are alte caracteristici decât cel de interior, pornind, în primul rând, de la condiția publicului. În interior e un public care vine avizat, în cele mai multe dintre cazuri, în orice caz e un public pregătit pentru o posibilă întâlnire dintre el și actor sau actul creator. În stradă, omul vine adesea întâmplător, se oprește din curiozitate și rămâne dacă îi place. Sunt alte premise și, din cauza asta, și spectacolul trebuie să arate altfel.

A. D.: *Dar echipa este aceeași, una foarte restânsă.*

M.M.: Aceasta este marea creație a Teatrului Masca. Teatrul se poate face cu orice, dar fără actor nu. Am investit cât am putut în pregătirea lui. Or, pentru ca actorii să dorească pregătirea, trebuie să aibă și condițiile în care să o facă. Noi le cumpărăm echipament de repetiție. În extinderea pe care o avem în vedere, va fi inclusă o sală de fitness și saună. Avem o bibliotecă de 20 000 volume (dintre care cel puțin 7000 sunt cărți de teatru), care zace închisă în vechiul sediu din Bucureștii Noi. O vom aduce aici. Am inaugurat de curând Centrul de studii și cercetări în domeniul teatrului de stradă. Am invitat câțiva profesori de la Belle Arte, arhitecți, ca să luăm în dezbatere strada și să vedem ce se poate face în mod real, ce se poate aplica începând chiar cu a treia ediție a Festivalului Masca. Avem o școală de teatru deschisă, pentru că tot ceea ce se întâmplă cu actorii mei trebuie să fie perceput ca un adevărat curs, o estetică a bunului gust. Eu lucrez cu o echipă: marele coregraf Ion Tugearu, scenografa Sanda Mitache (care are un simț fantastic al relațiilor dintre culori, materiale și corpul actorului), compozitorul Paul Urmuzescu (un artist fabulos, neliniștit, gata să se apuce de treabă în orice moment, deși are peste șaptezeci de ani), bătrânul profesor de instrumente Voicu.

A.D.: *În volumul* Maidane cu teatru, *erați preocupat de această chestiune: cum contruiești o trupă, cum o formezi, cum o menții? Vă întreb și eu: cu ce sacrificii? Au plecat oameni la care ați ținut, au venit alții la fel de buni?*

M.M.: Vreau să-ți mărturisesc că am reușit puțin și nu cred că dacă aș mai trăi două vieți, aș reuși atât cât îmi doresc. Gravitatea faptelor pe care le semnalez vine din multe direcții: din condiția noastră de locuitori la porțile Orientului, unde totul se ia în bășcălie, din condiția noastră de suferinzi de comunism cronic.

A.D.: *Vorbiți de mentalitate, de neseriozitate, de calitate umană...*

M.M.: Exact. Dar și de condiția pricăjită a școlilor de teatru, a celui care ambiționează să devină actor, pentru că nu a întâlnit un profesor care să-l elimine dacă nu are decât datele motrice pentru meserie, n-a întâlnit un profesor nebun care să-i deschidă o portiță către o lume fabuloasă la care se ajunge numai după ce ai urcat Golgota. Teatrul este un spațiu al primejdiei, nu poate intra oricine și, mai cu seamă, rămân în picioare extrem de puțini.

A.D.: *Pe cine mai aveți alături din nucleul originar?*

M.M.: Am mai rămas doar eu, soția mea, Sorin Dinculescu și Ana Maria Pâslaru.

A.D.: *Pe cei mai tineri cum i-ați atras? Ei au venit pe un teren mai ferm, într-o perioadă în care* brandul *Masca s-a consolidat.*

M.M.: Am să-ți dau un exemplu. L-am chemat pe Vlad Rădescu cu toată clasa și le-am spus: uite, vă ofer posibilitatea de a lucra un spectacol la Teatrul Masca, iar pentru asta trebuie să urmați un anume tip de *training*. O, ce minunat!, au spus ei. Jonglerie. O! Catalige. O! Instrumente. Minune! Acrobație, step. Superb! După trei zile fugiseră toți. Deși eu le-am dat dispoziție actorilor mei să nu-i „hingherească" așa cum îi „hingheresc" eu la repetiții.

În general, sunt extrem de puțini cei care vin atrași de mirajul unei lumi pe care doar o bănuiesc, dar n-o simt, și care vor să se supună acestei corvezi. Sunt unii care-și oferă șansa de a lucra la Masca pe o perioadă delimitată, și eu am acceptat. Și sunt unii, foarte puțini, care înțeleg, se îndrăgostesc și rămân. Dacă mă întrebi pe mine, am să-ți spun că teatrul de trupă a murit demult. Noi îl ținem în moarte clinică, pompăm în el, dar el nu mai există. Nici măcar aici. Sunt, chiar și aici, actori care preferă să ciupească puțin din pregătirea lor, din repetițiile lor, din munca lor adevărată de artiști ca să se ducă să facă un ciubuc, o reclamă, un filmuleț. N-am încotro, trebuie să-i înțeleg, dar le-am spus clar că, din punctul meu de vedere, ei nu mai intră în competiție. De aceea mi-e foarte greu să spun că mi-am îndeplinit misiunea. Am trăit până de curând ca un om extrem de activ pe scenă, cu toate că am fost destul de selectiv. Ulterior, am profesat ca dascăl și am condus acest teatrul unde depun o muncă dublă. A repeta la Masca înseamnă, în același timp, a urma un curs de teatru.

Poate că mai sunt roluri care mă așteaptă și pe care, eventual, le-aș putea face, dar cred că datoria de actor mi-am îndeplinit-o. Misiunea de regizor, încă nu, pentru că mai am de montat *Hamlet*. Datoria de manager mi-am făcut-o și mi-o fac liniștit. Dar datoria de dascăl, de transmițător de informație încă nu mi-am făcut-o, pentru că n-am găsit oamenii, terenul în care informația mea să nască o plantă, s-o văd crescând și să fiu liniștit. Aici este problema.

A.D.: *Vă gândiți la discipoli.*

M.M.: Eram actor destul de tânăr, când, într-o zi, a venit Marin Moraru și mi-a spus: „Încetezi chiar acum cu această emisiune idioată pe care o faci la televiziune!" Și-a plecat. Aveam emisiunea mea, pentru copii, eram în top, făceam și regie. Am pus mâna pe telefon și le-am spus: „De luni nu mai vin". Marin Moraru este unul dintre mentorii mei. Am avut timp să meditez la întâmplarea aceasta și să înțeleg că întâlnirea cu el a fost dintre cele fundamentale pentru evoluția mea. Personal însă, nu m-am întâlnit cu cel care ar trebui să preia ștafeta de la mine, poate de aceea încă mai zac ca director și mentor al Teatrului Masca. Totuși, sunt optimist. Voi găsi.

A.D.: *Spuneți-mi două–trei nume de tineri care au venit din pură pasiune și care credeți că vor rămâne aici.*

M.M.: În primul rând, din pură pasiune au venit și au rămas alături de mine cei mai în vârstă: Sorin Dinculescu, Ana Maria Pâslaru, Anca Florea, soția mea, ulterior. Au mai venit Nicolae Pungă și Dora Iftode, care sunt în teatru de vreo zece ani. De doi ani ni s-au alăturat de la Teatrul din Giurgiu, Cosmin Crețu și Valentin Mihalache. Mai nou, a venit și Valentina Văduva. Sunt copii foarte buni, care s-au angajat, dar mi-e greu să spun: iată-l, acesta este continuatorul.

A.D.: *Pe Cosmin Crețu l-am redescoperit la Masca și aproape că l-am felicitat pentru opțiunea pe care a făcut-o venind aici, după destui ani de meserie.*

M.M.: Şi eu cred că a evoluat teribil, venise cu un bagaj de meseriaş oribil. El e un actor foarte bun, dar învăţase nişte lucruri, acolo, la Giurgiu – „cum se face teatrul" – care aproape îl crispaseră, îi puseseră o platoşă. El lucra cu tehnică şi uitase să lucreze cu sufletul. Or, aici, el are sarcini diferite de la un spectacol la altul. Asta e una dintre temele pe care le propun, teme legate de condiţia mea specială de regizor, pentru că eu nu montez la comandă, ci numai spectacole care mă „chinuie". Sunt plăcut chinuit de *Hamlet* de şaptesprezece ani. *Oglinda* m-a chinuit doisprezece ani. Altele au apărut brusc, *Cafeneaua*, de exemplu. E un scenariu pe care l-am scris în două săptămâni, dar elemente din spectacol, imagini, viziuni existau în mine de mult. Şi aşa cum montez un spectacol, ca un fel de exorcizare, tot astfel îmi place să urmăresc un actor şi nu să mă încurc cu alţii. Aici e paradoxul: eu ştiu că trupa a murit, dar mă ambiţionez să mă fac că nu ştiu şi să construiesc în continuare una. Poate că nu e obligatoriu ca planta pe care o sădesc să crească aşa cum mă aştept eu, există seminţe şi seminţe şi e posibil ca acea plantă să fie, spre surpriza mea, mai viguroasă decât am crezut eu.

A.D.: *Ce mai frapează la Masca e spaţiul sălii de spectacol: intim, generos. Dincolo de dotările foarte bune, el poate crea o atmosferă de bună comuniune trupă–public.*

M.M.: Sper că nu e doar o iluzie. Mi-am dorit ca, după spectacol, oamenii să adaste, să mai rămână în teatru, din cauza asta am angajat o pianistă care să cânte după *Cafeneaua*. Am cumpărat o orgă de 32 de milioane, am angajat pianista cu 500.000 lei pe seară, dar n-a apucat să cânte nici două cântece că lumea a şters-o. Aş fi vrut ca oamenii să stea, să bea un pahar de vin, să asculte muzică pur şi simplu, să-i aştepte pe actori să stea de vorbă cu ei. N-am izbutit. E păcat.

A.D.: *Sunt reflexele unui tip de „consum cultural" care se instituie mai greu la noi.*

M.M.: Duminica trecută, am fost obligaţi să trimitem acasă spectatori pentru că nu mai aveam locuri. Ei sunt obişnuiţi să se uite în ziar: „Se joacă la Masca? Hai!", uitând că Masca are doar 100 de locuri, maximum 150 de locuri, în funcţie de tipul de scenă utilizată. Dar ce înseamnă ele faţă de 300.000 de oameni numai în cartierul ăsta?

A.D.: *Am remarcat încă din prima seară coloritul foarte special al publicului, un amestec pe care nu-l vezi în alte teatre bucureştene. N-aveţi o „ţintă"?*

M.M.: *Target*-ul nostru este, clar, publicul cartierului, iar dacă extind aria, cel din cartierele vecine, din sector... Dar el îmbracă şi publicul „de stradă", care nu prea vine la teatru, şi pe cel care are preocupări culturale mai solide, mai serioase. Repertoriul nostru e profund, nu e o aiureală.

A.D.: *Şi extrem de divers, chiar în intervalul unei săptămâni.*

M.M.: Un astfel de teatru îşi face vad în zece ani. Eu cred că deja am început să ne mişcăm şi să căpătăm culoare, să stârnim interes. Pe siturile care promovează viaţa teatrală, „Masca" este din ce în ce mai prezentă ca brand. Noi am comandat un studiu sociologic înainte de a ne muta aici, care ne-a spus clar: cartierul şi sectorul sunt stratificate în felul ăsta, din punct de vedere al vârstei, al preocupărilor culturale etc. Şi-atunci mi-am zis: nu pot face un teatru, trebuie să fac un centru cultural. La Masca, teatrul reprezintă doar un palier, o nişă. Oamenii de aici au nevoie de concerte, de expoziţii, de spectacole de teatru ale artiştilor din Bucureşti, din ţară, din lume. Trebuie să răspund deziderateloг legate de copii şi asta este ţinta cea mai bună. Un copil nu vine niciodată singur la teatru, odată cu el îl „prind" şi pe cel în vârstă, care descoperă că spectacolul îl obligă pe copil să acumuleze, să crească. *Clovnii*, de exemplu, nu e un spectacol pentru copii prin excelenţă.

A.D.: *Cum se poate sedimenta publicul unui cartier el însuşi în continuă transformare?*

M.M.: Sondajul ne-a arătat că Teatrul Masca era pe locul doi între punctele tradiţionale de întâlnire ale oamenilor din cartier. „Ne întâlnim la Cora", spune, de obicei, lumea; dacă nu la Cora, „ne întâlnim la Masca". De aceea am făcut staţia de autobuz „Teatrul Masca" (de fapt, sunt două cu acest nume, aici şi în Bucureştii Noi) şi am iniţiat un proiect, care nu prea merge, dar îl forţez, n-am altă soluţie. Cei care au curajul să spună „te iubesc" vin cu iubita/ iubitul, cu două lacăte pe care le prind în toartă, în gardul Teatrului, apoi le încuie şi aruncă cheile. Sunt vreo cincizeci–şaizeci de lacăte până acum, unele dintre ele puse de noi. Când vom avea o tradiţie, iar gardul va fi plin de lacăte pe toate laturile, Teatrul Masca va fi obiect de vizită turistică în Bucureşti.

A.D.: *Chiar invitaţi la spectacole copii de la centrul de plasament şi persoane de la azilul de bătrâni?*

M.M.: Întotdeauna i-am adus şi pe pensionari, o dată la două săptămâni, gratuit şi trimiţându-le maşina. În programul lor de viaţă, Teatrul Masca există deja ca soluţie. Iar pe aceşti copii instituţionalizaţi vreau să-i învăţ să vină la teatru, pentru că întâlnirea cu arta este preferabilă întâlnirii cu strada. Există un proiect numit „ora de cultură". Invităm copii cu profesorul, aici se schimbă în treninguri, fac o vizită prin locurile pe care nu le ştie nimeni, în pod, magazii, după care au o oră de antrenament cu actorii teatrului. La sfârşit, obţin legitimaţie de „prieten al Teatrului", care le dă dreptul la două spectacole gratuite pe lună. Din fericire, efortul nostru este sprijinit de Primărie, iar bugetul ne permite acest tip de discurs. Sper că şi *feed-back*-ul va fi cel aşteptat. Există un alt proiect, „Actorii", finanţat de Agenţia Naţională pentru Tineret, care le prilejuieşte tinerilor din cartier întâlnirea cu marii noştri actori. Un altul este Cine/Masca, prin care prezentăm liceenilor ecranizări ale romanelor pe care le studiază la literatura română. Ce să mai vorbesc de proiectele din amfiteatrul de vară, de Festivalul Masca, de Măşti europene la Masca.

A.D.: *V-aţi făcut destui duşmani implicându-vă în politică, încercând să schimbaţi unele lucruri şi din punct de vedere legislativ în domeniul teatrului. Credeţi că aţi obţinut ceva în sensul reformei sau a fost o luptă cu morile de vânt?*

M.M: O luptă pe care am pierdut-o.

A.D.: *Aţi făcut compromisuri?*

M.M.: Am dorit o lege corectă, reală, adevărată, în care, aşa cum este firesc, toată lumea să lucreze pe contract: rămâne cine poate, cine nu, pleacă, vin alţii. M-a învins sindicatul teatrului românesc şi m-a învins nu pentru că au fost în stradă şi au huiduit, ci pentru că niciunul dintre artiştii care mă sunau şi-mi spuneau: „suntem cu tine, vrem reformă", n-a ieşit în faţă; au preferat să stea frumos acasă, s-o încaseze parlamentarul... Din punct de vedere al procesului legislativ, a trebuit să fac compromisuri, dovadă că legea nici n-a putut fi aplicată. Ministerul Culturii, mai breaz decât sindicaliştii noştri, a pus-o la sertar, a încuiat sertarul şi a aruncat cheia. N-au elaborat normele de aplicare. Acum o scot din nou de la sertar, dar o fac tot între ape. Mă umflă râsul.

A.D.: *V-aţi simţit trădat de breaslă. De fapt, avem o breaslă?*

M.M.: Nici vorbă. Nu în sensul real al cuvântului. UNITER nu şi-a făcut datoria, misiunea lui principală fiind să identifice breasla, să o construiască şi slujească. Ei îşi văd de treburile lor. În octombrie '92 eram în grevă cu actorii mei, în faţa Guvernului, în frig. N-a trecut unul pe lângă noi. Eu sunt de acord că trebuie

să îmi calc pe suflet şi să mă îndrept spre ceilalţi, pentru că eu am decis ruperea totală a legăturilor cu teatrul românesc şi, slavă Domnului, m-am ţinut de cuvânt. Dar mi-e foarte greu să duc la nesfârşit corabia, ea face parte din organismul care e teatrul românesc: dacă scot Teatrul Masca, acolo rămâne un gol.

A.D.: *Într-un oraş cu atâtea „margini", ar trebui, poate, să fie mai multe teatre de tipul Masca.*

M.M.: Aici este şi o vinovăţie a mea, de aceea am deschis şcoala Teatrului Masca şi Centrul de cercetări. Trebuie să construiesc pui. Sunt deschis către oamenii de teatru din România, putem construi oricând o relaţie civilizată, dar nu uit şi nu iert.

A.D.: *În volumul amintit deja, spuneaţi: „Ce bine e să ai un frate, undeva". Aţi avut vreun frate în toată această luptă?*

M.M.: Sunt câţiva, pe unii poate nici nu-i ştiu. Întâlnirile cu marii oameni de teatru au fost definitorii pentru puterea mea de a rezista. Am avut, însă, şi un imens prieten, unul dintre cei mai mari clovni ai României, Marcelino. Era un făcut să mă sune ori de câte ori eram jos, la podea. Mă suna Marcelino şi găseam puterea s-o iau de la capăt. Asta e, e bine să ai prieteni vii, dar este fabulos să ştii să-i preţuieşti după ce nu mai sunt.

Andreea DUMITRU

MARCELINO şi Mihai MĂLAIMARE.

PARIU CU TEATRUL

Ludmila PATLANJOGLU

Naşterea unei generaţii. Iris, Alexandru şi „Peştii-Banană"

Radu Afrim, Sorin Militaru, Radu Apostol, Peter Kereck, Radu Nichifor, Dan Tudor, Ştefan Szabo, Alina Herescu, Marius Manole, Costas Dumitrescu, Ciprian Nicolăiasa, Andras Lorant, Liviu Pintileasa, Mimi Brănescu au făcut din Teatrul „Maria Filotti" din Brăila o citadelă pentru tinerii artişti. Producţiile lor au avut audienţă, s-au bucurat de un public viu, care vedea de zece, douăzeci de ori un spectacol, cunoştea replicile, îi căuta pe interpreţi după reprezentaţii ca să le adreseze mesaje, ca să le împărtăşească impresii. Un loc privilegiat pentru aceste întâlniri este Sala Studio, modernă, intimă, caldă, primitoare, creaţie a unei tinere arhitecte, Ina Isbăşescu.

În cadrul acestui proiect, intitulat „Tineri creatori", care s-a bucurat de un entuziasm special din partea spectatorilor şi a trupei, a avut loc premiera ***O zi desăvârşită pentru peştii-banană*** după o idee de Jerome David Salinger. Montarea este realizată de doi studenţi regizori şi doi studenţi scenografi, elevii profesorilor Alexa Visarion şi Vittorio Holtier. *Spiritus rector* al acestui cvartet a fost cuplul regizoral Iris Spiridon–Alexandru Lustig.

Iris este absolventă a Liceului „Nicolae Tonitza", clasa de scenografie. Ca elevă a colaborat la Radio, a participat la repetiţii, apropiindu-se de grupul de la Teatrul ACT. Este o fană a lui Radu Afrim, Sorin Leoveanu, Marius Stănescu, Andreea Bibiri. O întâlnire importantă pentru ea a fost cea cu Cristi Puiu care i-a descoperit lumea fascinantă a filmului.

Alexandru Lustig a crescut într-o familie care l-a apropiat de lumea artei. Împreună cu părinţii săi, Eugenia Vodă şi Adrian Lustig, a vizionat, „o tonă de spectacole şi filme". L-au marcat în mod deosebit cele opt ediţii ale Festivalului de la Veneţia, ca şi personalitatea creatoare a actorilor Tamara Buciuceanu , Horaţiu Mălăele. O amintire de neuitat este întâlnirea cu Radu Beligan, un actor emblematic pentru el, căruia, în copilărie, i-a dat replică în timp ce repeta *Numele trandafirului*. Dar cea mai copleşitoare experienţă, primul lucru adevărat care i s-a întâmplat de când încearcă să descopere tainele acestei profesii, a fost participarea, în calitate de asistent, la „Atelierul David Esrig", organizat de UNATC „I.L.Caragiale" şi Teatrul Metropolis. Ca şi Iris, este cucerit de imaginarul teatral al lui Radu Afrim, dar şi de originalitatea regizorală a lui Silviu Purcărete, Alexandru Tocilescu, Alexandru Darie.

Ce-i uneşte pe Alexandru şi Iris sunt diferenţele. Amândoi se detaşează de estetica grupului *dramAcum*. Ei resping teatrul direct, invazia realităţii şi a cotidianului, recrudescenţa naturalismului şi anarhiei pe scenă. Alexandru este interesat să experimenteze forme şi expresii noi, plecând de la clasici. Iris este

Iris SPIRIDON și Alexandru LUSTIG

atrasă de texte în care studiul psihologic, energia lui dilatatoare îi permite să potențeze realul, să plonjeze în trăiri sufletești, căutând să releve ceea ce este ascuns și tainic în om. Histrion înnăscut (și-a dorit să devină actor), Alexandru este fascinat de teatralitatea vieții, iar în teatru, de ființa vie a actorului, de lucrul în echipă, de găsirea unor soluții concrete care să-i pună în valoare forța și carisma. Pentru Iris, cea mai importantă experiență este cunoașterea prin cultură, ea dorindu-și spectacole cu spectatori absolvenți de două facultăți. Pentru Alexandru, reperul absolut este cunoașterea prin credință, gândirea lumii și a omului din perspectiva veșniciei, a lui Dumnezeu. Colaborarea lor, de la Brăila, unde totul îi îndemna spre creativitate, arhitectura teatrului, orașul, Dunărea, trupa – o consideră o șansă. Un dar neprețuit din partea profesorului lor, Alexa Visarion.

Salinger este autorul preferat al lui Iris Spiridon, Alexandru descoperindu-l în adolescență când a citit cucerit *Franny și Zooey*.

Pentru celelalte membre ale cvartetului, studentele-scenografe Ana Maria Silaghi și Vanda Duță, nu numai Salinger a fost o noutate tulburătoare, dar și lucrul în teatru în compania unor regizori. Ana Maria, absolventă a Liceului de artă plastică din Baia Mare și Vanda, absolventă a Liceului de Artă din Brașov, sunt preocupate să-și găsească un stil, modelele lor în acest sens fiind, alături de profesorul, Vittorio Holtier, de la Universitatea Națională de Arte București, și creațiile scenografilor Dragoș Buhagiar și Alina Herescu.

Cele două cupluri au realizat un spectacol psihologic și pictural în care stările se leagă și se dezleagă emoțional, tulburate de-o unică obsesie, *Eros*-ul, „taina tainelor". Într-un timp descompus, consumist și utilitarist, acest *pește-banană* (o metaforă literară cu conotație falică) poate sublima sau macula, poate salva de urât sau răni și ucide. Prin cele două povestiri aduse la rampă in *O zi desăvârșită pentru peștii-banană*, universul disperat al generației lui Salinger, din anii postbelici, se regăsește la o altă temperatură cu tinerii postrevoluției din '89. Inadaptații scriitorului american, *frustrații și amoralii,* și-au pierdut gustul de a trăi, sufocați de infernul domestic, de legături false, convenționale și reci, de o societate depersonalizată în care, cum spune Roger Vitrac *„pământul nu va sfârși printr-un apocalips, ci printr-un ceai la ora 5."*

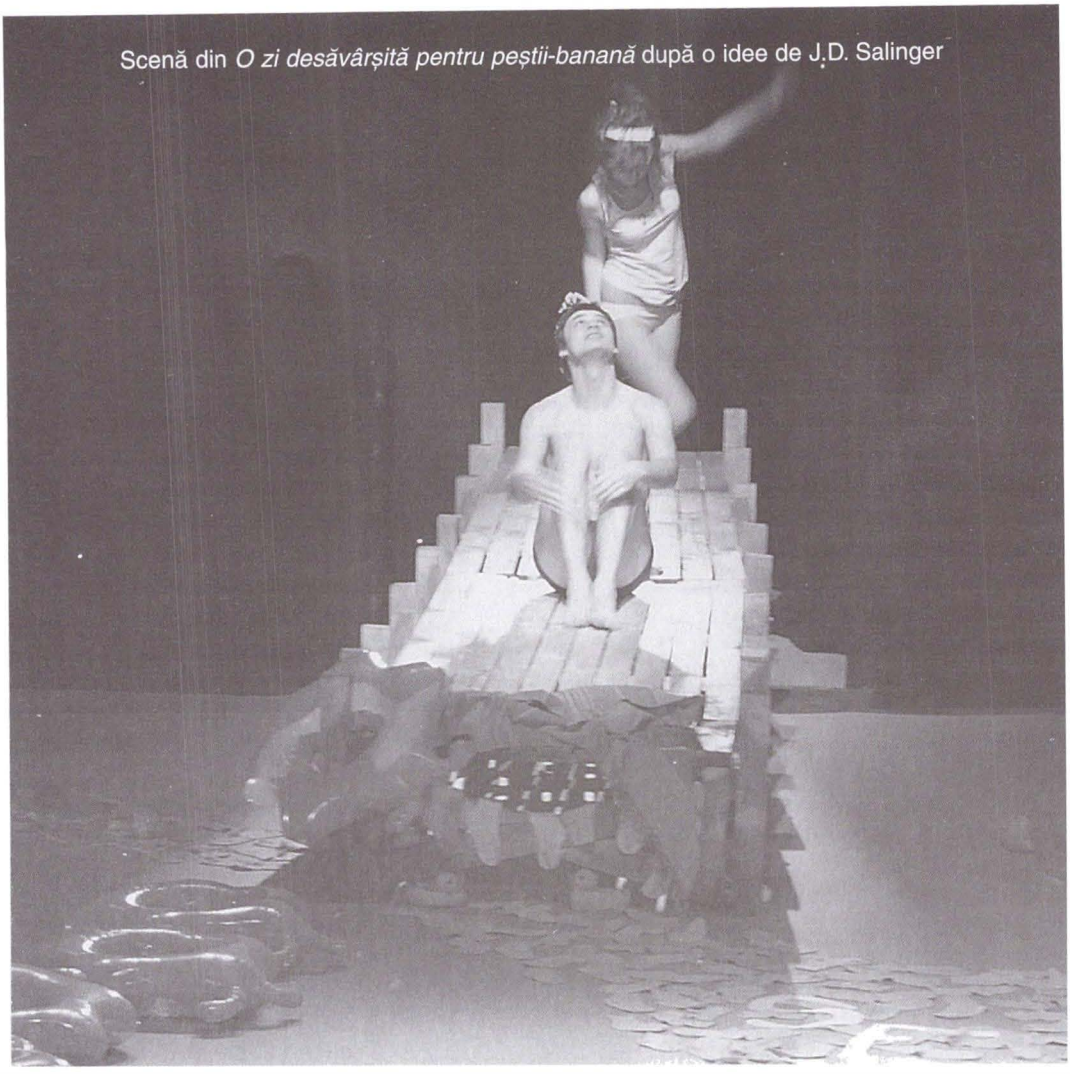
În prima parte, inspirată din povestirea *Ochii verzi și gura mică,* Arthur se confesează la telefon prietenului său, Lee, despre iubirea sa imposibilă pentru soția adulterină, Joanie. Aceasta, în patul lui Lee, asistă impasibilă la dialog. Un poem de dragoste patetic, trist și ironic, în care femeia, care nici măcar nu are ochii verzi, îi dorește pe amândoi. În final, îi regăsim singuri, urmăriți de această himeră. Unul o posedă, dar nu este a lui, celălalt nu o are, dar îi este prezentă în minte, o fantasmă mai puternică decât realitatea.

În partea a doua, având ca sursă povestirea *O zi desăvârșită pentru peștii-banană,* personaj este Seymour, un tânăr, „bolnav de viață", stigmatizat de traumatisme, cum ar fi amintirea războiului. El încearcă să se salveze, atras de Sybil, un copil-femeie, o Lolită în varianta Salinger. În tentativa de a atinge zona dorințelor interzise, a sufletului profund și nebănuit, naiva și senzuala Sybil, îl compară cu *peștele-banană.* O imagine a Eros-ului care poate distruge brutal copilăria, un spațiu al purității infinite în viziunea scriitorului american. Astfel, jocul dragostei cu Sybil rămâne o joacă, o iubire ce nu poate fi consumată, făcându-l pe Seymour să aleagă sinuciderea.

În acest spectacol de cameră, tragismul condiției umane este văzut la un nivel minimal, cel al cuplului, acolo unde, conform ecuației ionesciene, 1+1=1+1. În agitația tensionată a lui Arthur , ca și în tenebrele liniștite ale lui Seymour, percepem vidul. Ca să acopere această senzație de gol, personajele au un apetit disperat pentru dragoste. El ne devine și nouă familiar. În final, Seymour, culcat în pat, se împușcă în prezența soției sale, care stă cu spatele așteptând încordată sfârșitul dramei. O tensiune obscură, o stare de neliniște ne învăluie. Odată cu sunetul înfundat al glontelui, auzim țipătul omenesc. El se confundă cu tăcerea.

O zi desăvârșită pentru peștii-banană este o montare construită cu tandrețe și cruzime, de o modernitate clasică. Impactul nu este unul exploziv, ci unul imploziv, de adâncime. Iris Spiridon și Alexandru Lustig au avut capacitatea de a polariza energii, de a coagula o echipă omogenă, de a pune în valoare talente. În prima parte, există încă în jocul interpreților o lipsă de rigoare, căderi, lungimi. Elementele care dispersează acționează orchestral în partea a doua, care are o febră specială. Scenografia, remarcabilă plastic, creată de Ana Maria Silaghi și Vanda Duță, înscrie poveștile într-un circuit enigmatic. Astfel, este sugerată plaja prin obiecte cu valoare simbolică: șosete, un șir de colaci ce prefigurează un drum al inițierii, plin de capcane și pericole pentru fetița Sybil, atrasă de adultul Seymour.

Spectacolul are o frumusețe cromatică, momentele convulsive, imperative se întrepătrund cu cele de vrajă și hipnoză. Lumina, culoarea, muzica, fluidizează asperitățile Studioului, intensifică trăirile protagoniștilor. În acest ambient teatral,



Scenă din *O zi desăvârșită pentru peștii-banană* după o idee de J.D. Salinger

se detașează nivelul de concentrare și dăruire al actorilor. Iris Spiridon și Alexandru Lustig și-au ales bine distribuția. Actori cu îndelungă experiență, Cornel Cimpoaie și Liliana Ghiță, vedete ale trupei, portretizează reliefat, printr-o evoluție nuanțată, în care nemișcarea este expresiv evidențiată de gesturi neutre sau căutate, tăceri grele sau explozii verbale. Notația realistă, lapidară caracterizează și interpretarea tinerilor. Elena Andron, eleva profesoarei Cornelia Gheorghiu, de la Iași, întrupează două chipuri ale iubirii neîmpărtășite, în senzuala, languroasa femeie-obiect, Joanie, și în îndrăgostita fără speranță, disperata Muriel, soția sinucigașului Seymour. Performerii reprezentației sunt Emilian Oprea (*Seymour*) și Iulia Vasilescu (*Sybil*). Joaca lor cu dragostea are grație și gravitate, mister. Iulia Vasilescu (actriță neprofesionistă, elevă în clasa a-X-a), interpretează cu un farmec irezistibil o păpușă vie, de-o puritate înșelătoare care riscă să devină malefică. Actor cu posibilități de expresie excepționale, Emilian Oprea, elevul profesorului Emil Coșeru, de la Iași, strălucește în partea a doua a spectacolului.

Timorat şi diluat în rolul lui Arthur, el capătă subtilitate, spontaneitate, magnetism, transmite o tensiune subterană, erotizând atmosfera în personajul Seymour. Momentul in care eroul sărută călcâiul lui Sybil, fructul oprit dar dorit, este una dintre imaginile superbe ale reprezentaţiei.

O zi desăvârşită pentru peştii-banană este un spectacol care transmite forţă şi finețe ce se urmăreşte cu încântare şi emoţie. El marchează debutul unor tineri creatori de talent care pot aspira la o carieră de vârf. Un argument în acest sens sunt şi opiniile profesorilor şi ale celor care le-au găzduit actul artistic.

Alexa Visarion:

Teatrul "Maria Filotti" din Brăila este un loc ales pentru teatru. Voci distincte, încă studenţi, Iris Spiridon şi Alexandru Lustig, debutează cu acurateţe, subtilitate pe o scenă profesionistă. Un cuplu inedit de creatori, structuri artistice diferite, dar complementare, Iris–Alexandru propun o montare atipică pentru generaţia lor. Virtuozitatea spectaculară este asimilată în conţinutul interior al reprezentaţiei. Ei reuşesc printr-o polifonie a detaliilor, să sugereze un univers uman complex, unde exprimarea scenică uneşte trăirile psihologice cu starea unei umanităţii neliniştite. Atmosfera acestui spectacol te solicită, provocând emoţii profunde. Un debut ce dă speranţă teatrului românesc.

Vittorio Holtier:

Trag nădejde că Vanda Duţă şi Ana Maria Silaghi, ardelence conştiincioase şi harnice, vor şti să-şi exploateze inteligent aptitudinile creative, aşa cum au arătat-o în acest spectacol. Talentul de a-ţi gestiona talentul este determinant în formarea unui destin artistic rodnic.

Ocazia de faţă(în care învăţăceii la regie ai profesorului Alexa Visarion s-au întâlnit cu învăţăcei de-ai mei, studenţi (scenografi) îmi aminteşte de debutul meu din studenţie cu Alexa Visarion, la Casandra, la spectacolul Cartofi prăjiţi cu orice. *Atunci eram elevii unor importante nume ale teatrului românesc, Radu Penciulescu, Alexandru Brătăşanu şi Paul Bortnovschi. Întâmplarea fericită de astăzi, păstrând proporţiile, actualizează un gest de normalitate. Le dorim acestor debutanţi să-şi formeze echipe loiale (şi nu găşti) care prin cunoaştere reciprocă să devină echipe performante. Să păstreze vie dragostea pentru valoare, pentru un teatru care să nu trădeze noblețea artei autentice.*

Liliana Ghiţă – Director artistic, Teatrul „Maria Filotti"

Colaborarea cu ei ne-a înnobilat sufleteşte. Ne-a ţinut in priză. Un regizor consacrat îţi dă un confort, te simţi protejat. Exigenţele acestor tineri, stângăciile lor ne făceau să gândim mai mult. Îndrăznelile cu care ne spuneau anumite lucruri: „Nu faceţi circ, nu exageraţi, nu lucraţi din tehnică sau experienţă." – ne obligau să ne implicăm. Pentru unii dintre noi, întâlnirea cu ei a fost un colac de salvare.

Veronica Dobrin – Director General, Teatrul „Maria Filotti":

Recomandarea profesorului Alexa Visarion ne-a confirmat aşteptările. Cu toţii am fost alături de ei. Plini de întrebări, Iris, Alexandru, Ana Maria şi Vanda, alături de trupă, au aflat cum se naşte un spectacol într-un teatru profesionist.

Am simţit în ei inteligenţă, talent, dorinţa de a învăţa, de a cunoaşte.

FESTIVALURI, NUMIRI, SĂRBĂTORIRI

Florian-Rareș TILEAGĂ

Vine Clujul pe la noi!

Dacă a fost cineva care vroia să vadă teatru, să facă teatru, să vorbească despre teatru și (mai ales...) să bea pentru teatru, avea ocazia să le facă pe toate, pe rând, pe malul Someșului. Adică la Cluj, timp de șapte zile (29 octombrie–4 noiembrie 2006), cât a ținut Festivalul Internațional de Teatru Experimental „MAN.In.FEST". Gândit și dezvoltat de Teatrul Imposibil până la, iată, cea de-a II-a ediție, Festivalul și-a propus să devină nu atât sărbătoare, cât provocare. Acum, cât din fiecare a însemnat ediția din 2006, rămâne de văzut. Să o luăm școlărește, începând cu ceea ce a vrut publicul...

Să vadă teatru

„Publicul să vadă teatru". Cam așa ar suna deviza Festivalului, născut din amărăciunea Imposibililor dezamăgiți că la Cluj nu se respiră teatru care să trezească, adune, creeze publicuri... Spectacolele – rămase zece[1] din totalul de cincisprezece, semn că și trupele străine au de învățat la capitolul „angajamente" – au venit din toată Europa, Festivalul propunându-și să conțină cât mai mult „internaționalism". Și nu numai. Fanii Teatrului Imposibil cunosc pasiunea acestuia pentru experiment, oriunde s-ar petrece el, așa încât au fost chemate acele spectacole străine ce foloseau non-verbalul pentru a putea împărtăși un fel de alternativă universală a limbajului teatral. În fine, spectacolele s-au adaptat cum au putut condițiilor de spațiu scenic puse la dispoziție de parteneri: Teatrul Național „Lucian Blaga", Teatrul Maghiar de Stat, Facultatea de Teatru și Televiziune, Academia de Muzică „Gh. Dima", Casa TRANZIT. Și chiar dacă nu totul a mers strună, petrecându-se tot soiul de rocade, înlocuiri, amânări și anulări de spectacole[2], publicul a simțit că-i sărbătoare. Și a venit să vadă totul.

Iar „totul" a început cu mici *happening*-uri de promoționare și mii de fluturași, atârnați ba în copaci, deasupra trotuarelor, ba pe garduri, dând multor clujeni chef de eveniment. Altora, poate încă un motiv să se plângă de tineretul neastâmpărat din ziua de azi. Oricum, ceea ce s-a petrecut, între 29 oct. și 4 nov., a semănat cu orice alt moment cultural minor, care nu provoacă decât rumoare și pe care și-l amintesc doar cei într-adevăr interesați. Sigur, se știe că publicul s-a înghesuit, a aplaudat, a cerut autografe, însă minunea cu „datul loviturii" în teatrul românesc

---

[1] Din motive obiective, două dintre cele zece spectacole nu vor fi recenzate aici. E vorba de *Insula*, de la Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, ca și de *E se...* (tr. *Și dacă...*), realizat de portughezul Pedro Correia.

[2] *Staff*-ul și-a asumat, din start, aceste inconveniențe. Prezența unor spectacole precum *Crize* (regia m.chris.nedeea) sau *Regele Lear* (regia Tompa Gábor) se explică tocmai prin necesitatea de a înlocui spațiile goale din programul Festivalului, datorate absențelor unora dintre trupele străine.

festival
INTERNATIONAL
EXPERIMENTAL DE TEATRU
29 OCTOMBRIE – 4 NOIEMBRIE 2006
international festival of experimental theatre
MAN.in.FEST-ediția II
festival inițiat de
teatrul imposibil
cu sprijinul
OPERA PLAZA
CULTURAL CLUJEANUL
Sunete
TRIBUNA
parteneri oficiali ai festivalului
GABRIEL

nu s-a întâmplat nici pe departe cu **MAN.In.FEST**. Așa cum nici la anul nu se va întâmpla, fiindcă n-a murit încă amara concepție că alternativa teatrală se naște „împotriva firii", vorba Mirunei Runcan. Ca să nu mai vorbim de *unicul* motiv pentru care presa clujeană (atâta câtă e, așa cum e) și-a găsit să-i pese (?) de Teatrul Imposibil și să verse tone de cerneală „profesionistă", într-o disperare asudată de a bate în oale. În oalele eticii, și normal, fiindcă despre un eveniment tragic – „imoralitatea" Teatrului Imposibil de a alege *Gabriel–Roșia Montană* ca partener oficial de festival – orice ziarist trebuie să scrie. Mult, puțin, dar scrie...

Tot presă clujeană s-au numit și canapelele goale din clubul „Fashion", pe care zilnic ar fi trebuit să șadă ziariști și cronicari, ca să comenteze, împreună cu trupele care jucaseră în seara precedentă, spectacolele acestora. Să întrebe, să analizeze, să afle, să-și facă meseria.

Chiar și așa, Festivalul a mers mai departe. S-a bucurat de mult public, care s-a dovedit a fi tânăr, inteligent și independent tocmai pentru că a învățat că teatru nu e doar Teatrul Național, că problema sponsorilor nu trebuie să fie o problemă și că, din punct de vedere teatral, stăm rău...

Rău, da, fiind vorba de noi, românii, pentru că teatrul maghiar, de pildă, o duce destul de bine. O știm încă din timpul primului spectacol din Festival – ***Purple Desert***, jucat în sala mare a TNC. Teatru-dans compus de coregrafii Gyula Berger și Márta Ladjánszki, veterani într-ale MAN.In.FEST-ului – fuseseră invitați și la prima ediție; *Purple Desert* a rămas un fel de aventură nereproductibilă, în care au încăput coregrafie, zgomot, lumină, toate la un nivel foarte încins de intimitate. O intimitate care țâșnea din contorsiunile unui cuplu izolat în deșert (scenă goală, spațializată multiplu prin ecleraj), care își dispută starea lor erotică de suspendare. De fapt, întreg spectacolul dădea senzația unui blocaj, având în vedere *tempo*-ul aritmic prin care se construia partitura dansului: fraze coregrafice diforme, la nivelul dicteului automat; gestică imprevizibilă, la graniță cu interjecția, zvâcnită dintr-un preaplin de energie corporală; logică narativă mereu amânată, în favoarea succesiunii de situații separate, deci de culminații separate; teme de mișcare întrerupte, sporind farmecul neterminatului. *Purple Desert* a fost, de fapt, un recital de nepovestit, cu o simbolistică prea greoaie pentru publicul românesc, reușind să fie, în raport cu teatrul verbal, cam ceea ce e Vangelis pe lângă cântonetele sicilene de petrecere.

Four winds ballet, spectacolul trupei „Weimann Sisters Limited" din Germania, jucat la Casa Universitarilor, a dat tuturor senzația că Festivalul... o ia razna. Nici teatru (nimeni nu juca, tocmai pentru că toți erau simpli instrumentiști), dar nici muzică (totul era o încercare a instrumentistului de a cânta partitura lipită de costumul celuilalt, astfel că nu ieșea decât o pastă de resturi sonore, de *staccato*-uri), *Four Winds Ballet* a cerut mult prea mult de la public. I-a cerut să se bucure de un spectacol de douăzeci de minute, incredibil de previzibil, în care umorul primelor cinci minute se repeta pe parcursul celorlalte cincisprezece. Păcat, fiindcă publicul românesc chiar avea nevoie de asemenea „jucării", din care să înțeleagă cât de importante sunt fantezia și divertismentul.

Poate singurul spectacol din Festival, căruia i s-ar potrivi de minune termenii de „înnebunitor" și „șocant", a fost ***Inexhib***, al Companiei „Extea" din Franța. Nebunie și șoc, pentru că cei doi performeri (Frederic Etcheverry și Gloria Aras) au făcut din bătrânul studio „Radu Stanca" – unde zeci de studenți împânziseră pereții pentru a lăsa liber spațiul – unul dintre cele mai fierbinți locuri ale Clujului din acele zile reci de noiembrie. Lipsit de replici, spectacolul se deschidea cu un joc paroxistic de lepădare a tot ceea ce acoperă, incomodează și simulează:

Trupa EKTAR

îmbrăcămintea. Da, amândoi actorii erau goi, un fel de cuplu ancestral, dacă stăm să judecăm după primitivismul intimității lor, întoarsă pe toate fețele, de la cunoașterea obiectuală a celuilalt la topirea senzuală a unuia în celălalt. Spectacolul a încercat să fie o celebrare a momentului vieții, cu unelte de *living*, solicitând travaliul actoricesc până la transă. Curioasă a fost și reacția publicului, hotărâtă să treacă de la ironiile de început la o incredibilă asumare a spectacolului prin participare afectivă (și fizică, chiar, spectacolul terminându-se cu scene de îmbrățișare între actorii nuzi și spectatorii... uzi de emoție). Ca moment de comunicare intensă și nu tocmai ca „ritual", cum își propuseseră actorii să fie, spectacolul a fost o împărtășire inedită – pentru noi – de emoție.

Dacă auziți de spectacolul ***When I laugh it looks like this***, nu vă închipuiți c-o să vedeți altceva decât un discurs coregrafic despre tautologie. Pentru că spectacolul lui Adva Zakai, din Olanda, jucat în studioul Academiei de Muzică, asta a fost: un *one-woman-show* despre studiul personal al comportamentului, insistând pe distanța între cuvânt și exprimarea acestuia. Dar a explorat cu atâta umor acea zonă de previzibilitate între ce rostea și ce urma să exprime, fizic, că personajul (îmbrăcat copilărește, plasat într-un spațiu gol) a reușit să intre în detaliile relației corpului uman cu cerințele mediului social și cu clișeele de expunere publică. Spectacolul a fost atât de mult *altceva* – prin actoria mecanică, plină de citate, secondată de o mișcare mai degrabă gimnastică decât coregrafică –, încât n-ar trebui să lipsească din agenda profesorului și studentului de la actorie.

MaMaMagritte, spectacolul Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, a fost un moment de încasări neașteptate. Sala plină a Teatrului Maghiar de Stat, unde a fost reprezentat, a dat măsura popularității teatrului

invitat, din păcate în raport invers cu valoarea reală a spectacolului. Compus din fragmente coregrafice destul de stângaci executate și indecise stilistic, încercând un discurs suprarealist despre destinul pictorului René Magritte, spectacolul *MaMaMagritte* n-a reușit să depășească capcanele oricărui eseu (mai ales scenic): elaborare vizibil sofisticată, ostensiune a limbajului, în dauna clarității ideii. Și toate acestea în defavoarea actorilor, care n-au fost decât semnele de punctuație în acest mare eseu elaborat de regizorul Horațiu Mihaiu.

Cât despre ***Flirt...*** Un asemenea spectacol de pantomimă, compus de Mihai Baranga și Andreea Păduraru din București, ar trebui înțeles ca etalon pentru orice tentativă scenică de a construi sugestii, de a jongla cu clișee sociale, de a interesa publicul prin actualitatea temei. Credem acestea, fiindcă am văzut cât de simplu spectacolul a cucerit publicul din „Euphorion", prezentând povestea unui flirt, cu toate stângăciile lui. Un fel de *Crize,* rulat cu viteza de ipostaziere pe care numai animația sau clipul publicitar o mai folosesc, de unde și umorul-surpriză al fiecărei situații. Excelentă ni s-a părut alunecarea constantă în hiperbolă, specifică desenului animat, trecând – cu multă, cu foarte multă ușurință actoricească – din liric în grotesc.

Iar spectacolul de închidere, ***A Valediction on a falling microphone***, realizat de Dagmara Bilon și Eirini Kartaski (Anglia), jucat în sala de repetiții a Operei Române, a fost acel ceva despre care nimeni nu poate vorbi. Motivul ar fi amestecul neconvinător de stereotipuri și tabuuri, înecate într-un discurs despre toate în același timp. Dar și așa, în această formulă incoerentă și nedefinită, *A valediction*... a fost un *happening* de neuitat, mai ales pentru decorul sinistru din sala Operei, pentru interactivitatea cu publicul și pentru muzica *live* (duet de pian și soprană).

Deasupra tuturor a plutit concertul trupei **Ektar** din Ungaria, desfășurat pe scena Casei Conservatorilor. N-ar încăpea într-o revistă întreagă cronica acestui moment de variații folk, simfonice și jazz, prelucrate cu instrumente aduse din cele mai exotice colțuri ale Asiei. Dacă ediția din 2005 s-a bucurat de prezența specială a regizoarei japoneze Izumi Ashizawa, cea din 2006 s-a putut lăuda cu bijuteria Ektar.

Să facă, să vorbească, să bea pentru teatru

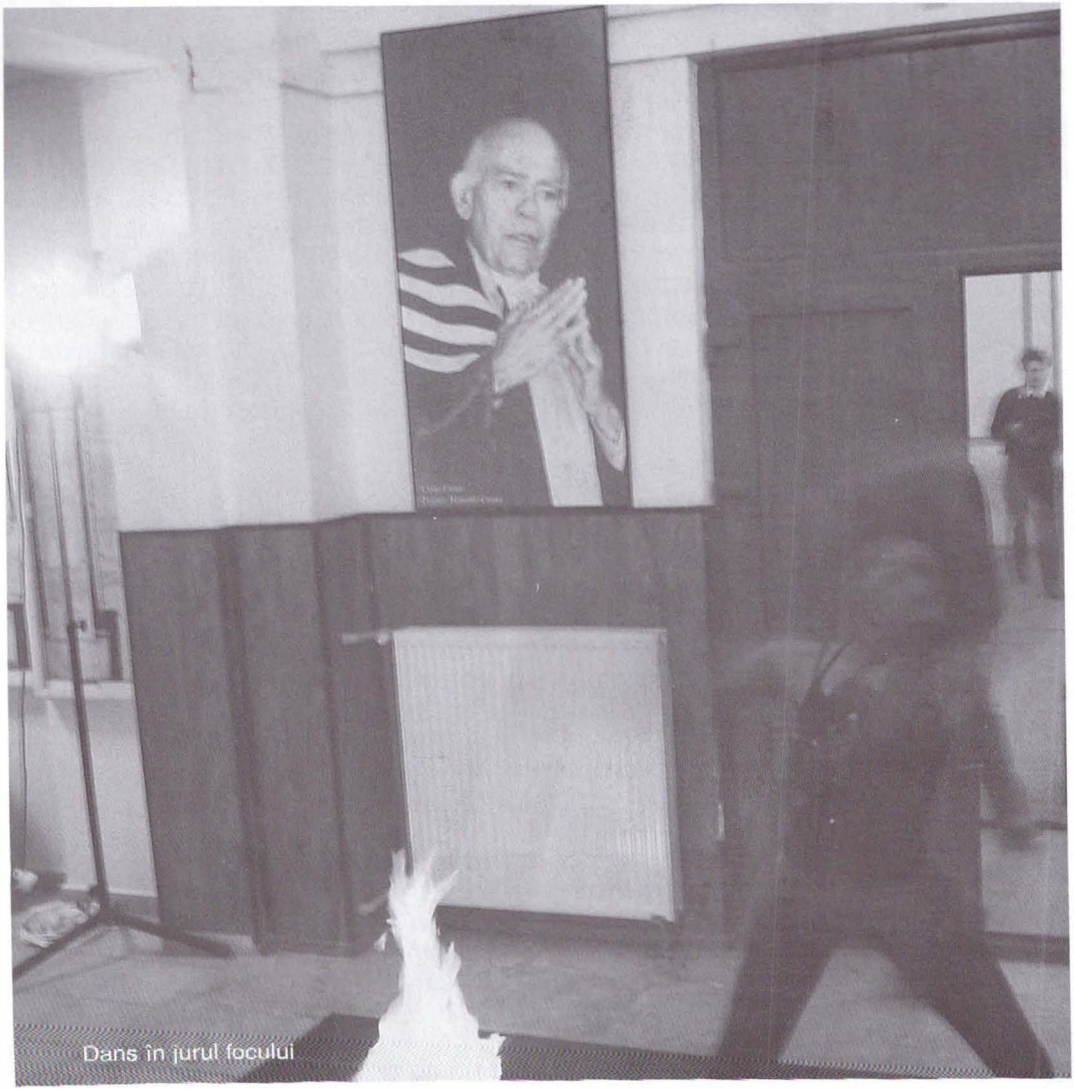
Printre altele, Festivalul a desfășurat două *workshop*-uri de coregrafie teatrală, unul coordonat de maestrul Gyula Berger, iar celălalt de către dansatoarea, actrița și regizoarea Adva Zakai, originară din Israel. Mai exact, tinerii (că niciodată nu se înghesuie decât tinerii...) au avut, încă odată, șansa de a face și cunoaște teatru, însă un alt fel de teatru, ținând cont că prima ediție organizase ateliere de improvizație și Teatru Nô.

S-a și vorbit despre teatru, în cadrul a două conferințe. Prima a fost susținută de Issa Sinare, omul de teatru care ne-a spus câte ceva despre condițiile de supraviețuire ale teatrului de intervenție socială din Burkina Faso și, în general, din Africa. Cealaltă conferință a pornit de mult mai jos, rămânând acolo până la capăt: s-a discutat despre unul și același subiect de scandal, anume prezența lui *Gabriel–Roșia Montană* ca partener oficial de festival, la discuție luând parte toți cei care aveau ceva de spus și care, în semn de dispreț declarat, au condamnat Festivalul.

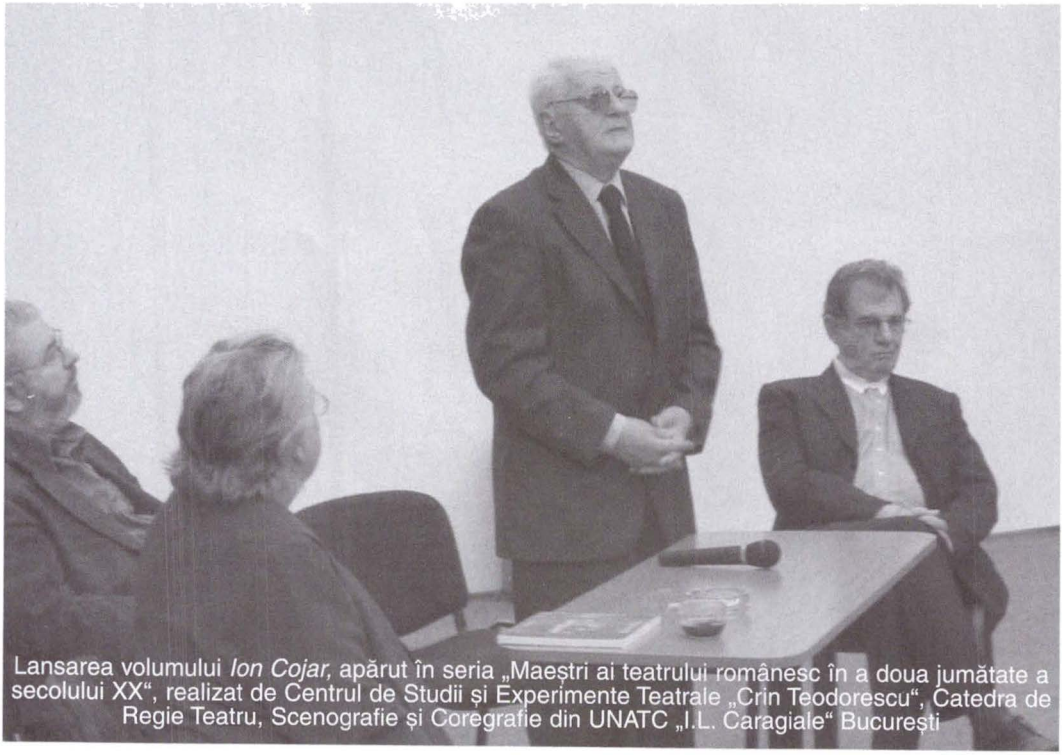
Cam atât. Așteptăm ediția a III-a, care promite să conțină și o competiție. Iar noi – spre deosebire de mulți, pentru că ne privește teatrul, tot așa cum noi îl privim pe el – ne-am bucurat de sărbătoarea culturală, nicidecum de provocarea jurnalistică pe care a reprezentat-o Festivalul MAN.In.FEST. Am ciocnit un pahar (chiar două...) pentru sănătatea alternativei în Cluj, pentru publicul Teatrului Imposibil (public care, stă, încă, sub deviza „suntem mulți, dar ăștia suntem toți") și, cum altfel, pentru viața de toate zilele. Că nu se știe cum o fi la toamnă.

24 ianuarie...

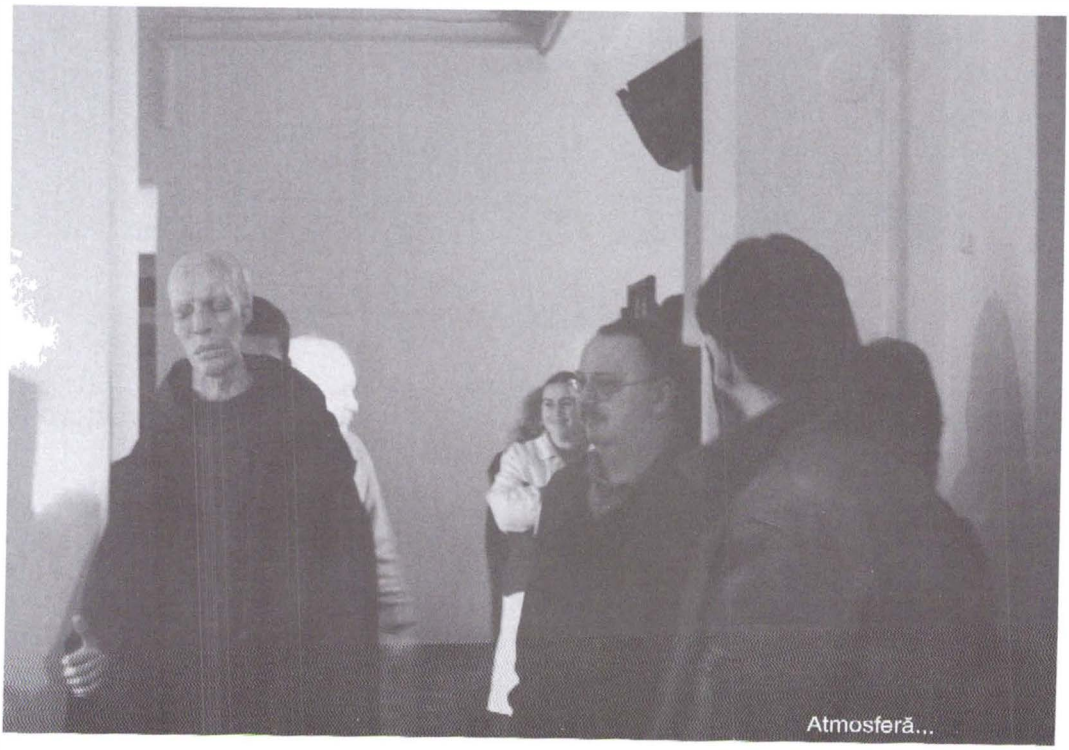
...ziua de naștere a lui I.L. Caragiale este și ziua Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică ce-i poartă numele



Dans în jurul focului



Lansarea volumului *Ion Cojar,* apărut în seria „Maeștri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX", realizat de Centrul de Studii și Experimente Teatrale „Crin Teodorescu", Catedra de Regie Teatru, Scenografie și Coregrafie din UNATC „I.L. Caragiale" București



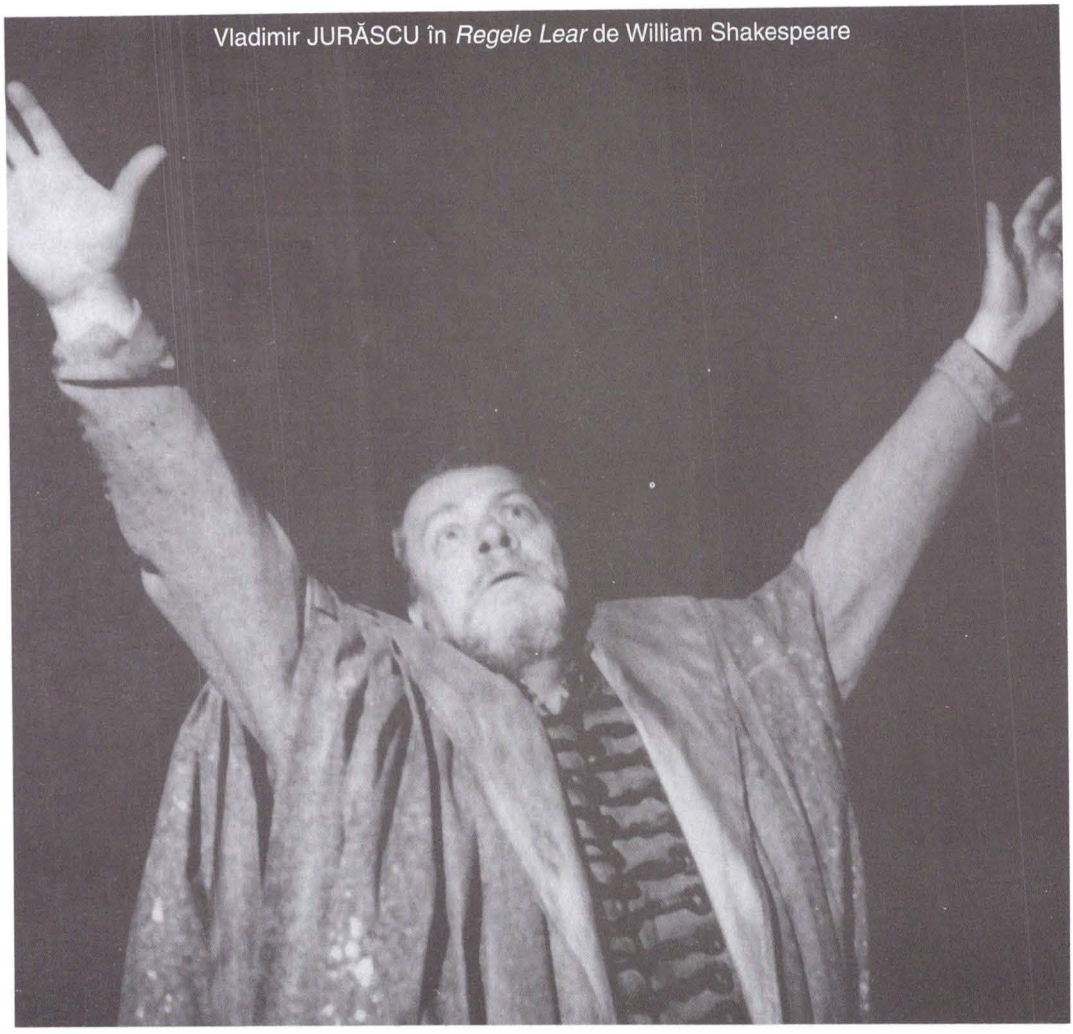
Atmosferă...

Comunicat de presă

Teatrul Bulandra, unicul teatru din România care, începând cu anul 1991, este membru al **Uniunii Teatrelor din Europa** (UTE), **anunță numirea directorului său, domnul ALEXANDRU DARIE, în funcția de PREȘEDINTE** al acestei prestigioase instituții.

Alegerea a avut loc pe 22 decembrie și s-a realizat prin votul secret al noului **consiliu al UTE** (format din **Alexandru Darie** și alți trei importanți oameni de teatru: **Declan Donnellan** – regizor, directorul Companiei britanice „Cheek by Jowl", **Staffan Valdemar Holm**, regizor și director al Companiei „Dramaten" din Stockholm, și **Walter Le Moli**, regizor și director al Fondazione Teatro Stabile din Torino) și al membrilor adunării generale.

UTE este o asociație **fondată în martie 1990, la inițiativa regizorului Giorgio Strehler**, în dorința de a crea o Uniune Europeană a culturii și a dezvolta acțiuni culturale comune care să depășească barierele lingvistice în favoarea teatrului.



Vladimir JURĂSCU în *Regele Lear* de William Shakespeare

Constantin PARASCHIVESCU

O piesă pentru un destin

Actorul timişorean **Vladimir Jurăscu** împlineşte în aprilie 2007 optzeci de ani. Cu un gest generos, conducerea teatrului îi prilejuieşte evoluţia scenică într-o piesă a americanului David Mamet, intitulată în consens ***O viaţă în teatru*** (al cărei „tradaptor" este, după personala lui formulare, Petre Bokor, regizorul). O piesă în două personaje, actori de vârste diferite, la distanţe de timp în carieră, care joacă împreună şi trăiesc împreună eforturile transpunerii artistice la un nivel de rigoare profesională a personajelor; cu împliniri şi dileme, ezitări, incertitudini, contradicţii, corecţii, schimb de idei. Şi de ştafetă, desigur, pentru că unul duce pe umeri şi în suflet ani de bogată experienţă, care-i permit digresiuni în

În *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri

materie, cum ar fi despre glasul şi stilul actorului, sau, mai important, ca mod de înţelegere a rostului acestei meserii, „pe scenă trebuie atitudine". Iar celălalt, grăbit pentru viaţa personală după stingerea reflectoarelor, dispus totuşi să ia aminte şi să şi le însuşească, cu o nedesimulată preţuire pentru colegul său. Totul se petrece în spatele cortinei, în culise şi în cabina de machiaj, cu personalul tehnic la vedere, pe parcursul mai multor seri, convorbirile alternând cu scene în doi, nu neapărat de exemplificare, mai degrabă de ilustrare a condiţiei de artist care le cere să se desprindă de problemele personale, concentrându-se pe miza ficţiunii. Îndreptăţite în general, temele abordate se produc, totuşi, la un nivel comun de referinţă, fără a atinge un prag care să-i implice şi personal, ceea ce face cam didactice comentariile. Şi, mă rog, nu toate scenele sunt relevante.

„Un spectacol de M. Chris. nedeea" (cu litere mici), citim în program, fondator al Teatrului Imposibil din Cluj, iniţiator al Festivalului Internaţional de Teatru Experimental MAN. In. Fest. şi al unei reviste lunare cu acelaşi titlu. Un spectacol fără pretenţii, cuminte, uneori cu nerv în dialog, alteori banal şi lungit prin repetarea plecării şi revenirii personalului tehnic la post pentru fiecare fragment ilustrat. Cu grijă, totuşi, pentru evoluţia protagonistului octogenar, căruia i-a adus un partener energic şi receptiv de la Cluj, în persoana lui Ovidiu Crişan. Domnul Jurăscu se arată viguros şi lucid, cu o dicţie perfectă cum i-o ştim şi de invidiat pentru mulţi actori tineri, fizionomie şi ţinută impunătoare care amintesc, pentru cine l-a mai văzut, de Regele

Lear creat cu douăzeci de ani în urmă, distins cu Premiul Criticii și considerat vârful carierei sale. Nu știu dacă ar fi fost mai bine să interpreteze *Cântecul lebedei* de Cehov, cu implicarea mai personalizată a unui destin de histrion, dar după episoadele sfătoase din cronologia conversației, finalul, cu interpretul în sală și perspectiva magnifică a decorațiunilor locașului pentru publicul din scenă, produce autentică fascinație și emoție ca în textul invocat.

Născut în Basarabia, la Chișinău, pe 24 aprilie 1927, Vladimir Jurăscu a studiat la Conservatorul „Cornetti" din Craiova; tot acolo a debutat la Teatrul Național în rolul Moghilă din *Apus de soare*. A mai jucat apoi la Naționalele din Cluj, Iași și, de 40 de ani, la Timișoara. În total 60 de ani de teatru, cu 326 de roluri interpretate, printre care Pietro Gralla, Oswald, Meșterul Manole, Despot Vodă și impunătorul Lear pomenit. Și-ar mai dori Falstaff... E distins cu Ordinul Serviciul Credincios în grad de Cavaler. Nu știu de ce întreba de mine după spectacol, dar dacă m-am ales cu o îmbrățișare, am realizat că distanțele în spațiu și timp nu există spiritual.

La mulți ani, domnule Jurăscu!

Teatrul Național Timișoara – O viață în teatru **de David Mamet. Tradaptare: Petre Bokor. Un spectacol de M. Chris. nedeea. Scenografia: Bianca Imelda Jeremias. Light design: Florian Putere. Interpretează Vladimir Jurăscu, Ovidiu Crișan, cu participarea unor studenți ai Secției de actorie a Facultății de Muzică, Universitatea de Vest Timișoara. Data reprezentației: 3 februarie 2007.**

În *Studiu osteologic al unui schelet de cal aflat într-un mormânt avar din Transilvania* de Dumitru Radu Popescu

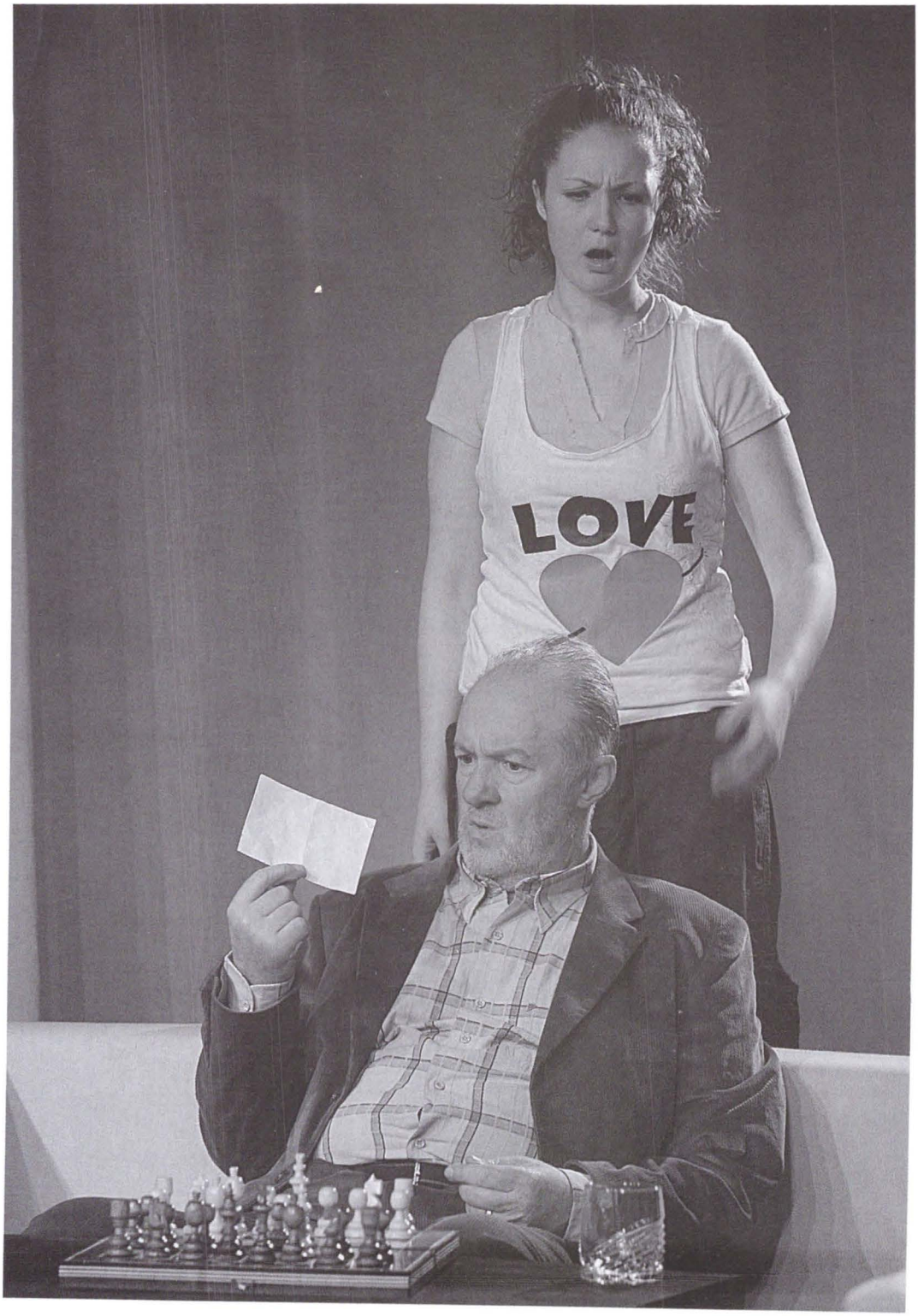
Marinela ȚEPUȘ

Ar trebui să ne omagiem mai des vedetele!

Ne-ntrebăm, adesea, de ce, azi, nu se mai nasc vedete. De ce, cam pe la Horațiu Mălăele, se sfârșește șirul actorilor „de neuitat". Deși sunt câțiva artiști care moderează emisiuni TV, sunt unii care joacă în telenovele, a (re)început organizarea unor turnee prin țară, sunt și destule festivaluri de teatru – totuși, faima celor mai mulți se stinge repede. Dacă ajung la faimă cumva! Îndată ce nu-i mai vezi, îi uiți. Nu știu ca spectatorii să aleagă un spectacol după numele vreunui actor apărut după 1990, dar sunt destui care-i caută, pe afiș, pe Ștefan Iordache, pe Victor Rebengiuc, pe Mariana Mihuț, pe Mircea Diaconu, pe Alexandru Repan, pe Vladimir Găitan, pe Horațiu Mălăele, pe Marcel Iureș, pe Irina Petrescu, pe Răzvan Vasilescu, pe Tamara Buciuceanu, pe Emil Hossu... Lista nu-i foarte mare, mai cuprinde, cel mult, zece nume în plus. Și pare a fi definitivă. Puțini câți sunt, acești actori există puternic în conștiința fiecăruia. Ne bucurăm să-i vedem, să-i auzim, să-i omagiem. Ar trebui să-i sărbătorim mai des!

De aceea, de-a dreptul binevenită a fost aniversarea lui **Vladimir Găitan**, la 60 de ani. Așa cum se cuvine, cu un spectacol. Mai mult decât atât, în spectacol, el joacă împreună cu fiica sa, Gloria. Firește, la Teatrul de Comedie, al cărui angajat este de atâția ani și pe care l-a condus, într-o vreme. Regia o semnează o profesionistă a scenei românești, Alice Barb. Un text ușor, relaxant, o comedie spumoasă, ***Soare pentru doi*** de Pierre Sauvil. Conflictul (etern) dintre generații, dintre tatăl, celibatar convins și misogin simpatic, și fata, căzută din senin, pe capul lui, după vreo douăzeci de ani. Un decor sumar, elegant (o canapea, o măsuță, un șevalet, un tablou, o poliță), creează o ambianță intimă, oferind posibilitatea protagoniștilor de a se mișca liber. Curiozitatea de a o vedea pe fiică ținând piept experienței și farmecului tatălui e mare. Dar asta nu amorțește emoția care ne cuprinde de la prima apariție a lui Vladimir Găitan, actorul mereu incandescent, care trăiește, pe scenă, la fel de intens ca și dincolo de ea. Prin urmare, această reprezentație constituie un pretext pentru a-l putea admira, din nou, pe Vladimir Găitan și un bun prilej pentru a o cunoaște pe Gloria Găitan.

Deși teatrele sunt pline și tot mai mulți absolvenți se mulțumesc cu reclame TV sau cu figurații insipide, mulți fii de vedete își urmează părinții într-o carieră nesigură, în care șansa joacă, adesea, un rol mai important decât talentul. Nu putem ști, după acest spectacol, unde va ajunge Gloria Găitan. Sigur că drumul său va fi ceva mai neted, fiind fiica unei vedete autentice, care are un cuvânt de spus în teatrul românesc, dar va fi și mult îngreunat, exact din același motiv: este fiica lui Găitan, ceea ce va presupune un efort imens pentru a ne face să uităm acest lucru și s-o apreciem doar pentru valoarea ei sine. Deocamdată, ne-a cucerit mai mult prin candoare și o anume spontaneitate. Stângăciile i le punem pe seama începutului și a emoțiilor de premieră.


LOVE

Nicolae MANDEA, Valeriu GRAMA, Ion TOBOȘARU, Valeriu MOISESCU, Gelu COLCEAG

„Zâna bună" a Studioului CASANDRA, Valeriu Grama, a împlinit 75 de ani

VARIA

Marinela ȚEPUȘ

Jos, prejudecățile!
(Sezonul actorilor-regizori)

De foarte multă vreme mă întreb de ce țin actorii să facă o profesie care nu-i a lor... când aceea pe care o au e atât de frumoasă? „Ce-i mâna pe ei în luptă?" Când un actor nu-și poate duce menirea la capăt se apucă de regie? Uneori. Și sunt câțiva despre care, azi, destul de puțini mai știu că, la origine, erau actori. (Gelu Colceag, Grigore Gonța, Paul Ioachim...) Cei care aspiră, însă, în vremea din urmă, la regie, sunt, e mai de mirare, actori de valoare, cu un renume câștigat în ani de muncă (Horațiu Mălăele, Alexandru Repan, Dan Tudor, Iarina Demian...). Mai există și o a treia categorie, a acelor actori care vor să deschidă, fără stânjeneală, porțile spre noua profesie, făcând și școala de regie (Andrei Șerban, Adrian Lupu, Diana Lupescu, Puiu Șerban...).

Ani buni mi-am bătut capul gândindu-mă de ce-o fi trebuind Horațiu Mălăele, ajuns la apogeul carierei, să se apuce de regie? Poate pentru că nu-și mai găsea regizori pe măsură. Poate pentru că neajungând el însuși la rolurile mult râvnite, să le poată oferi, făcându-le după dorința lui pentru alții. Poate pentru că se săturase să asculte indicațiile unora, mai puțin talentați și chiar mai puțin știutori decât el. Sigur, explicații sunt multe. Și foarte posibile. A trecut timpul și, azi, îl acceptăm pe Mălăele în dubla sa postură, ne împăcăm cu gândul să-l vedem mai puțin pe scenă și mai mult pe afiș, ca regizor. Am fost la câteva repetiții de-ale sale, cu ani în urmă, pe când regiza *Lecția* de Eugen Ionescu, apoi, *D'ale...* de I.L. Caragiale, și pot spune, cu mâna pe inimă, că cele mai frumoase „spectacole" ale sale erau... repetițiile. Când se urca pe scenă și interpreta toate rolurile. Cu ironie, cu detașare, cu umor... Nu te-ai fi plictisit niciodată văzându-l.

Revin la această problemă, oarecum uzată, pentru că mi s-a întâmplat să văd, într-o săptămână, trei spectacole făcute de actori: (*Sânziana și Pepelea*, după Vasile Alecsandri, regia, versiunea scenică și muzica: Dan Tudor, la TNB; *Bădăranii* de Carlo Goldoni, un spectacol de Adrian Damian, la Teatrul Municipal din Focșani; *Biloxi Blues* de Neil Simon, regia: Iarina Demian, la Teatrul de Comedie. În același timp, știu că se repetă, la „Nottara", *Bătrânul* de Maxim Gorki, în regia lui Catrinel Dumitrescu și, la Teatrul „George Ciprian" din Buzău, *Fii cuminte, Cristofor* de Aurel Baranga, în regia Dianei Lupescu.

Recunosc, am avut mari îndoieli auzind că, la TNB, urma să se pună în scenă ***Sânziana și Pepelea***. Sigur, un Teatru Național are, printre altele, menirea de a valorifica dramaturgia românească, veche și contemporană. Dar de ce tocmai *Sânziana și Pepelea*. Chiar și la Vasile Alecsandri găsim texte

mai puțin desuete decât acesta. Pe urmă, pentru cine va fi spectacolul? Către ce public se îndreaptă? Sigur că dacă o asemenea piesă ar fi fost realizată la „Țăndărică" de către Cristian Pepino nu aș fi avut nimic de obiectat... Dar așa... Mărturisesc că am mers să văd spectacolul cu *Sânziana și Pepelea* târziu după premieră și mai mult din prietenie pentru Dan Tudor. Am fost colegi de generație la ATF. L-am admirat, încă de la început, ca actor, mai apoi ca poet, dar aveam nenumărate discuții care porneau de la nedumerirea mea că un actor atât de bun ține morțiș să facă și regie. El a continuat să monteze și a continuat să mă invite la producțiile sale. Iar eu am răspuns adesea invitațiilor, scriind mereu cu rezervă. E drept, în vremea din urmă, m-am mai muiat... Perseverând, „și-a făcut mâna", devenind, iată, și regizor. După *Șapte zile din viața lui Simon Labrosse*, regizat la Green Hours, m-am dat bătută, recunoscându-i meritele. Și nu mică mi-a fost mirarea când, ieșind de la Sala Atelier, a trebuit să recunosc, cu oarecare tristețe, că, în definitiv, în această clipă cel puțin, *Sânziana și Pepelea* este cel mai amuzant spectacol al TNB-ului. Cu tristețe, pentru că teatrul beneficiază de săli multe, în care se joacă la greu, însă producții (cam) greu digerabile. În spectacolul lui Dan Tudor, actori de primă mână (Mircea Albulescu, Marius Bodochi, Magda Catone, Monica Davidescu...) și alții mai tineri, dar și ei deja cunoscuți, se întrec în giumbușlucuri de tot felul, cântă și dansează, improvizează cu haz pe un text decupat la jumătate (și bine rafistolat, Dan Tudor „exercitându-și" aici și talentul literar). Am recunoscut în distribuție mulți prieteni de-ai actorului-regizor, prieteni care n-au pregetat să joace roluri mai mărunțele, dar cu umor și măsură. (Am remarcat, de altfel, că distribuțiile actorilor-regizori, în general, cuprind prieteni și / sau actori debutanți. Nu-i nici un bai!) Pentru scenografie și coregrafie, Dan Tudor i-a ales pe Anca Răduță și Florin Fieroiu. Bună alegere. Într-un decor realizat mai ales din lumini, interpreții se mișcă liber, cu grație – când e cazul, grotesc – dacă se vrea subliniată o idee (mai ales politică), ridicol – ca să potențeze umorul replicilor. În general, replicile și personajele sunt aduse la zi. Însă această actualizare nu deranjează deloc. Nici faptul că jumătate din text a dispărut. E chiar benefic. Dar cel mai vrednic de admirație rămâne lucrul actorului-regizor cu actorii. Felul în care acesta construiește o echipă. Temperamente și vârste diferite se reunesc într-un cor vesel, pe alocuri sclipitor. Nimeni nu se bucură de cine știe ce rol, pentru că, în reprezentație, important rămâne ansamblul. E ca o joacă (foarte serioasă) a unor vedete care uită să mai fie vedete, redevenind copii pentru vreun ceas și un pic. Și alături de ei, și noi. Ne bucurăm și-atât! Ar mai fi de apreciat, la această producție, talentul de compozitor al actorului, pe care eu abia acum l-am descoperit. O muzică simplă, plină de vervă, amuzantă acompaniază, *live*, întreaga reprezentație.

La două zile după *Sânziana și Pepelea*, am fost invitată la Focșani, pentru a vedea ***Bădăranii***. N-am întrebat cine este regizorul, crezând, nu știu de ce, că este Gina Lazăr, de curând absolventă și angajată la teatrul focșănean. Văzând pe frontispiciul teatrului scris mare: „un spectacol de Adrian Damian", m-am cam dezumflat. Ce-i drept, mai văzusem, în cadrul STEV-ului, mici încercări făcute cu elevii. Luase și Marele Premiu la vreo două ediții... Totuși.

Prima reacție, a fost urmată de una și mai puternică, atunci când s-a ridicat cortina. Un decor sărac și complet lipsit de gust, când eu stăteam comod într-o lojă din cea mai frumoasă sală de teatru din țară. Fără glumă! M-am întristat. Noroc că aflasem că spectacolul nu dura mult. Sigur că există puțini bani pentru scenografie, dar parcă totuși... Sau poate că ăsta era gustul regizorului, care s-a ocupat și de scenografie... După primele minute, însă, minune!, actorii au intrat în scenă, au ezitat puțin (probabil, emoțiile!), apoi și-au dat drumul. Și reprezentația a curs firesc și armonios până la sfârșit. Sigur că pilonii erau vechii artiști ai teatrului: Paula Grosu, într-o Margaritâ înțepată, cu replici șablon, dezamăgită de un mariaj care a încarcerat-o, cu mici accente de înțelegere pentru fiica sa vitregă, dar și cu ifose de mare doamnă, când nu era mai mult decât nevasta unui negustor de mahala; Sorin Francu într-un Lunardo de tot hazul, mitocan, afurisit, gelos, stăpân nu doar pe bunurile materiale, ci și pe nevastă și pe fiică; Florin George Rusu, în Simon, alt negustor bădăran, fără inimă și plin de orgolii; Valentin Cotigă în Maurizio, dorind și reușind să caricaturizeze discret un mafiot, de fapt mai mult aerele acestuia, după cum bine aveam să vedem, ; Mihail Spiridonescu, într-un Canciano, soț aflat cu totul sub papucul nevestei, umil și fără grai. Acestora li se alătură câțiva tineri, talentați, nici vorbă, dar cărora le lipsește experiența. Și se cam vede. Au stângăcii și, ce e mai trist, o dicțiune proastă. Face față personajului, cu aplomb și nuanțe, doar Bianca Alexandra Cristea. Dar și ei îi lipsește, deocamdată, forța. Spectacolul este agreabil, are ritm și nu devine nici o clipă obositor. Se remarcă și aici lucrul atent cu interpreții. Se merge mult pe naturalețe și pe hazul iscat din mici amănunte.

În sfârșit, la distanță de vreo trei zile, am mers la Comedie, unde avea loc premiera cu ***Biloxi Blues***. Iarina Demian adusese, cu un timp în urmă, textul și la „Nottara". Îl citisem. Nu mi-a displăcut, dar, sincer, nu credeam că ar mai avea succes în România de azi. Prea am văzut multe filme americane despre viața grea a elevilor-militari, despre persecutarea celor mai slabi de către un sergent prea sever, despre onoare, despre disciplină, despre război, despre eroism. Fumat! Ei bine, am descoperit o producție în care se miza mai ales pe omenesc, în care se vorbea mai mult despre sensibilitate, despre dorințe, despre prietenie, despre trecerea de la adolescență la maturitate, despre primele iubiri... Personajul principal, Sergentul Toomey, era interpretat corect de către Tudor Chirilă, cu forță pe alocuri, cu vagi accente de omenie, uneori. Un sergent a cărui severitate și disciplină exacerbată erau rezultatul unei copilării destul de chinuite, cu un părinte prea exigent. Tinerii care interpretau elevii militari aveau o naturalețe extraordinară, mici nuanțe comice, nu prea comice, mai mult de gingășie. S-a mers mult pe rostirea nuanțată a replicilor, pe emoție, pe fragilitatea relațiilor. Și nu s-a greșit.

Cele trei spectacole (bine) realizate de către actori-regizori, văzute unul după altul, într-un scurt interval de timp, mă fac să las garda jos, renunțând (în mare parte) la prejudecăți. Pe de altă parte, încă mai stau și mă gândesc, să fie numai prejudecăți?! Și nu pot să nu mă mai întreb din când în când: Oare de ce simt nevoia actori de primă mână să facă regie? Poate că ar fi de folos o anchetă pe această temă. Cine știe!

ANUL GOLDONI

(25.II.1707–6.II.1793)

Carlo Goldoni dixit

Citim în *Memorii...:**

„[...] Am la îndemână actori de talent, dar, pentru a-i folosi cât mai bine, trebuie mai întâi să-i studiez. Fiecare are firea lui; dacă autorul îi dă să interpreteze un caracter asemănător, izbânda e aproape asigurată. Haide, mi-am urmat cugetările, e poate timpul să încerc reforma plănuită de atâta vreme. Da, trebuie să tratez subiecte de caracter: de aici începe comedia de calitate, așa și-a început marele Molière cariera și a ajuns la gradul de perfecțiune pe care anticii ni l-au indicat, doar, și pe care modernii încă nu l-au atins".

*

„Câtă vreme lucram în vechile tradiții ale Comediei italiene, elaborând doar piese parte scrise, parte lăsând loc pentru improvizații, mi se îngăduia să mă bucur în tihnă de aplauzele parterului, dar de îndată ce m-am vestit ca autor, născocitor, poet, spiritele s-au trezit din amorțire și m-au socotit vrednic de atenția și criticile lor."

*

„Cenzorii pieselor mele de caracter nu aveau să-mi reproșeze nimic în privința unității de acțiune, nimic, de asemenea, cu privire la cea de timp; ziceau însă că nu ținusem seama de unitatea de loc.

Acțiunea comediilor mele se petrecea mereu în același oraș; personajele nu ieșeau dintr-însul; treceau, e adevărat, prin diferite locuri, dar întotdeauna în incinta aceloraşi ziduri; și am crezut, așa cum încă mai cred, că în felul acesta unitatea de loc era respectată îndeajuns.

În toate artele și-n toate descoperirile, experiența a luat-o mereu înaintea regulilor; scriitorii au dat mai apoi o metodă de aplicare născocirii, dar autorii moderni au avut întotdeauna dreptul de a-i interpreta pe clasici.

În ce mă privește, negăsind nici în poetica lui Aristotel și nici în cea a lui Horațiu legea clară, absolută și rațională a unei depline unități de loc, mi-am făcut o plăcere din a o urma , ori de câte ori mi-am socotit subiectul potrivit; dar n-am jertfit niciodată o comedie care putea fi bună, unei prejudecăți ce-ar fi putut-o face să devină proastă".

*

Când am conceput lucrarea (*Teatrul comic,* n.n.) am avut de gând să o pun în fruntea unei noi ediții a Teatrului meu; dar eram mulțumit și să-i instruiesc pe cei pe care lectura nu-i amuză, silindu-i să asculte pe scenă cugetări și îndreptări care, într-o carte, i-ar fi plictisit".

*

„Văzând că noua comedie înainta atât de repede, iubitorii celei vechi strigau pretutindeni că era nevrednic de un italian să lovească într-un gen în care Italia se distinsese și pe care nici o națiune nu izbutise să-l imite.

---

* *Memoriile domnului Goldoni, menite să lămurească Istoria vieții sale și pe cea a Teatrului său*, în românește de Victoria Ursu,Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

Dar, ceea ce impresiona și mai mult spiritele revoltate, era înlăturarea măștilor, vădit amenințate de sistemul meu; se spunea că personajele acestea înveseliseră timp de două secole Italia și că ea nu trebuie lipsită de un gen comic pe care-l crease și-l dezvoltase atât de strălucit".

*

„Masca zădărnicește întotdeauna manifestările actorului, fie că exprimă bucurie, sau supărare; îndrăgostit feroce sau caraghios, poartă mereu aceeași față; și zadarnic gesticulează și schimbă glasul, niciodată nu va face cunoscute prin trăsăturile feței, care sunt tălmacii inimii, feluritele simțăminte ce-i frământă sufletul.

La greci și la romani, măștile erau un fel de portavoce închipuite pentru ca personajele să fie auzite în vasta întindere a amfiteatrelor. În acele timpuri, pasiunile și sentimentele nu căpătaseră subtilitatea cerută în zilele noastre; astăzi spectatorii vor ca actorul să aibă suflet, iar, sub mască, sufletul e ca focul sub cenușă.

Iată de ce plănuiam să schimb măștile comediei italiene și să înlocuiesc farsele cu comedii.

Dar plângerile sporeau din ce în ce: ambele tabere începeau să mă dezguste și încercam să le mulțumesc pe amândouă: m-am supus și am scris câteva piese cu improvizații, fără să-ncetez a da comedii de caracter. În cele dintâi am pus în joc măștile, în celelalte am folosit comicul nobil și interesant; fiecare avea partea lui de plăcere. În timp și cu răbdare, i-am pus pe toți de acord și am avut mulțumirea de a mă vedea împuternicit să-mi urmez preferința, care a ajuns, după câțiva ani, preferința tuturor și cu cea mai mare căutare în Italia."

...și în piesa *Teatrul comic:*

„[...]Recită de preferință încet, dar nu exagera, iar la pasajele importante, ridică vocea și accentuează cuvintele mai tare ca de obicei. Păzește-te mai ales de tonul cântat, declamator, și recită în mod firesc, așa cum ai vorbi, căci comedia, fiind o imitare a naturii, trebuie să redea totul în modul cel mai verosimil. În privința gestului, și acesta trebuie să fie cât ,mai firesc. Mișcă mâinile după sensul cuvintelor. Gesticulează mai ales cu dreapta, rareori cu stânga, și fii atentă să nu le miști în același timp pe amândouă, în afară de cazul când e vorba de un acces de mânie, de o surpriză sau de un gest de exclamare; ține minte, ca o regulă generală, că gesticulația trebuie s-o începi și s-o termini întotdeauna cu aceeași mână. [...] Când ești în scenă cu un alt personaj, fii atentă la ce-ți spune el, nu te uita și nici nu te gândi în altă parte; nu-ți rătăci privirea când ici, când colo spre scenă sau spre sală." (Actul III, scena 3)

Culese de *Liana* ORNEA

SPECTACOLE

Focșani

Ștefan OPREA

Actualitatea „Bădăranilor"

2007 este – pentru întreaga lume teatrală – **Anul Goldoni**; se împlinesc 300 de ani de la nașterea lui, a celui care a fost și rămâne ctitor al teatrului comic italian. Iluminist prin concepția de viață optimistă și prin realismul artei sale, Goldoni a inițiat și realizat cea mai profundă reformă teatrală în Italia secolului al XVIII-lea pe baza unor principii pe cât de simple, pe atât de clare: „Marea artă a poetului comic – scria el în *Memorii* – este aceea de a se apropia în totul de natură și de a nu se îndepărta niciodată de ea". Natura atent observată era pentru el mai bogată decât toate combinațiile fanteziei, iar arta însemna înfățișarea lumii după realitate, cu o intuiție limpede și promptă, călăuzită de bunul simț. A dorit, și în mare parte a izbutit, să zdruncine marea tradiție a declamației convenționale și a retoricii academice, impunând o imagine obișnuită a vieții, creând căi libere de afirmare faptului cotidian, dând conținut și expresie nouă *cuvântului* și *caracterelor* prin promovarea situațiilor necontrafăcute, firești. Fără a desconsidera spiritul tradițional al *Commediei dell'Arte*, a realizat, cu un firesc desăvârșit, trecerea de la improvizație la textul cult, la comedia de caracter și de moravuri, prin lucrări cu valoare de capodoperă, rezistente, proaspete încă și astăzi.

În prim-plan: Sorin FRÂNCU

Teatrele din întreaga lume îl vor omagia în acest an jucându-i sclipitoarele comedii, readucând în atenția publicului personajele de neuitat din *Hangița* și *Mincinosul*, din *Piațeta* și *Gâlcevile din Chioggia*, din *Trilogia vilegiaturii* și *Evantaiul*, din *Slugă la doi stăpâni* și *Bădăranii*, din *Cafeneaua* și din atâtea altele, personaje niciodată inventate, ci – cum dramaturgul însuși mărturisește – preluate din viață, din lumea înconjurătoare.

Primul teatru care, la noi, a deschis, cu o premieră, „Anul Goldoni" a fost, spre cinstea lui, cel din Focșani care, la mijlocul lui ianuarie, a prezentat spectacolul *Bădăranii*. Opțiunea repertorială are – nedeclarată, dar evidentă, atât în viziunea regizorală, cât și în interpretare – dorința de a găsi similitudini cu lumea contemporană de la noi și de aiurea. Nimic mai ușor de realizat, căci bădărănia e trăsătura cea mai caracteristică a societății în care trăim. Acest adevăr axiomatic stă la baza spectacolului regizat de Adrian Damian, astfel încât, văzându-i pe scenă pe cei patru bădărani venețieni – „bogați, năzuroși, sălbatici" – cum îi caracteriza chiar Goldoni – îți vine să arăți cu degetul spre unii concetățeni de-ai noștri. Adrian Damian face discrete aluzii la spiritul și procedeele mafiote; cei patru au în dotare pistoale – cu care amenință în situațiile mai încordate, iar bădăranul Maurizio pare adus direct din perioada clasicilor gangsteri: intrările lui în scenă induc un sentiment de spaimă, sunt învăluite în fum, iar el aruncă priviri tăioase în toate direcțiile și e mereu gata să scoată arma. E drept că nu trage nimeni în nimeni, dar sugestia e suficientă. Și iarăși, e drept că regizorul a știut să arunce peste scenele de această factură un abur de parodie, neuitând nici o clipă că, de fapt, acțiunea comediei goldoniene se petrece în zile de carnaval. Are însă și pentru ideea de carnaval o viziune proprie: carnavalul pe care îl bănuim afară nu e unul vesel, cu tradiționala tarantelă, ci unul care-ți dă, mai curând, fiori de spaimă: e carnavalul vieții contemporane.

Trupa Teatrului Municipal din Focșani e, deocamdată, una eterogenă și asta se simte în spectacol, chiar dacă regizorul a făcut eforturi evidente de a o aduce la un numitor comun din punct de vedere stilistic. Actori cu bună experiență scenică evoluează alături de alții foarte tineri și „cruzi" (doi dintre ei sunt elevi de liceu!). Dintre cei din prima categorie i-am apreciat mai ales pe Paula Grosu, Sorin Vasile Frâncu, Valentin Cotigă și Aniela Olivia Petreanu. În interpretarea matură a Paulei Grosu, personajul Margarita are vervă comică, ritm interior, șiretenie disimulată prin care reușește când să domine, când să aplaneze conflictele iminente cu soțul ei, Lunardo. La rându-i, acesta, interpretat cu aplomb de Sorin Vasile Frâncu (cu excelente mijloace de mobilitate comică, exterioare și conținute), umple scena, impunându-și autoritatea grobiană și cedând neputincios în fața țesăturii de șiretenii a femeilor. Împreună cu Paula Grosu și Aniela Olivia Petreanu, interpretul e cel mai aproape de condiția comediei de caracter specifică textului goldonian. Chiar dacă pare din altă piesă – una cu gangsteri, de pildă – personajul Maurizio, interpretat de Valentin Cotigă, e viabil în nota lui parodică.

În alte roluri: Mihai Spiridonescu (*Canciano*), Bianca Alexandra Cristea (*Felice*), Adrian Ovidiu Rădulescu (*Contele Ricardo*), Alina Aluculesei (*Lucietta*), Florin George Rusu (*Simon*) și Vlad Mihu (*Filipetto*).

Deși inegal mai ales sub raportul interpretării, spectacolul *Bădăranii* este agreabil, prinde la public nu doar prin suculența-i comică funciară, ci și prin săgețile bine ascuțite pe care le aruncă spre realitățile, situațiile și caracterele contemporane.

Adrian MIHALACHE București

Vulgaritatea la Jean Giraudoux

La sfârșitul anilor 1960, aveam o prietenă, studentă la franceză, care-și pregătea lucrarea de licență cu tema *Prețiozitatea la Jean Giraudoux*, sub conducerea Irinei Eliade. A fost un bun prilej să mă familiarizez cu o operă a cărei receptare în România a produs uneori situații hazlii. Astfel, într-o revistă literară, s-a tradus titlul romanului *Siegfried et le limousin*, devenit, ulterior, piesă de teatru, prin *Siegfried și limuzina* (sic!). Tot pe atunci, am văzut un frumos spectacol de televiziune cu *Războiul Troiei nu va avea loc*. Vedem, astăzi, la Teatrul Mic, un spectacol gândit de Florin Călinescu după aceeași piesă, cu titlul ***Război cu Troia nu se face.***

Ceea ce, într-adevăr, „nu se face" este să-ți bați joc, ca regizor, de o piesă, în loc să-ți alegi alta, care-ți place. Admit deconstrucția inteligentă a unui text dramatic, în scopul deturnării sensurilor inițiale, însă numai cu condiția ca ea să genereze noi semnificații, care să fie interesante. Or, nu este cazul în acest spectacol: în varianta actuală, piesa devine o comedie groasă, cu poante de doi lei (ce-i drept, noi).

Louis Jouvet a pus pentru prima dată în scenă această piesă în 1935, când Mussolini invada Abisinia, iar Hitler începea să-și zăngăne armele. Pentru vremea aceea, când guvernele occidentale încercau imposibilul spre a preveni războiul, piesa era de mare actualitate. A fost interpretată ca o tragedie modernă, deoarece deznodământul este conținut în început, iar evoluția spre dezastru, în ciuda modalităților deștepte, inventate de personaje pentru a-l evita, este ineluctabilă. Troienii clarvăzători vor să stingă conflictul, restituind-o pe Elena, ba încă mai pretind, pentru calmarea orgoliului grecilor, că o dau înapoi intactă. Totul pare a înainta pe calea cea bună dar, lovitură de teatru, o provocare stupidă dă pretextul războiului. Replica finală, tăiată aici, este de efect: *„poetul troian a dispărut; poetul grec are cuvântul"*. Transformată în comedie, miza se pierde în întregime. Dacă faci din Paris un copil mare, cam bleg și caraghios, nu mai are nici un haz faptul că acesta pretinde, oficial, că nu s-a atins de Elena. Paris cel din piesă are motive subtile de a renunța la cucerirea lui feminină. Lui îi aparține replica celebră (tăiată, bineînțeles, din spectacol): „o singură ființă îți lipsește, și totul e, iarăși, de altele plin" (*un seul être vous manque, et tout est repeuplé*), ea însăși o parafrază ironică la versul lui Lamartine: „o singură ființă îți lipsește, și totul e pustiu" (*dépeuplé*). Tot el spune că „a te război pentru o femeie este semnul sigur al impotenței". Or, asemenea remarci sunt incompatibile cu o ființă caraghioasă și, din când în când sodomizată, cum vedem pe scenă. Elena, iarăși, dacă este prezentată ca o starletă stângace, aspirantă la titlul de miss, pierde tot interesul, iar replica (păstrată, aceasta): „Nu mă interesează sentimentele altora. E ca la jocul de cărți, atunci când vezi cărțile adversarilor. Pierzi la sigur." nu i se mai potrivește deloc.

Dan CONDURACHE și Lorena LUPU

Florin Călinescu crede că poate compensa simplificările piesei și ale personajelor prin adăugarea din plin a comicului de limbaj, de gust îndoielnic. Din când în când, stârnește zâmbete, ca în cazul replicii „dute-nmpins de vânt". Intrarea lui Ulise, cântând un vechi șlagăr (*N-ați văzut o fată?*) este bună, dar poanta amuză doar pe nostalgici. Jocul de scenă este sărac, personajele fiind deseori aliniate, pur și simplu, la rampă. Decorul Irinei Solomon, cu un cal troian imens, între picioarele căruia se desfășoară acțiunea, abuzează de beculețe și nu spune, în fond, nimic. O arteziană pornește și se oprește doar așa, ca să fie. În acest context, actorii se pliază la indicații, dar se bazează și pe gustul propriu. Farmecul spectacolului, atâta cât este, vine tocmai din jocul dublu al unor actori. Astfel, Dan Condurache, în Hector, dă rolului ținută, mizând pe ambiguitatea care-i este proprie și care l-a făcut celebru. Rodica Negrea este Casandra aproape așa cum a gândit-o autorul: inteligentă și disperată. Adriana Șchiopu reușește să îmbine, în rolul Andromacăi, speranța cu scepticismul. O apariție plină de haz este Adina Burbuțan în mica Polixena. De asemenea, intervențiile inopinate ale Julietei Ghiga Szöny ca Iris (pare, de fapt, Daphne), sunt agreabile. Claudiu Istodor construiește un Ulise inteligent și impozant, mai aproape de Giraudoux. În schimb, Dana Dembinski Medeleanu și Sorin Medeleni, în cuplul *Priam–Hecuba*, nu fac decât să caricaturizeze personajele, în spiritul regizorului. La fel, Bogdan Talașman, în Paris, dar cu mai multă vervă și fantezie proprii. Ion Lupu (*Geometrul*) și Radu Zetu (*Democos*) pun vii pete de culoare. Comportamentul *gay* e mimat cu șarm, amuzant și fără excese. Eugen Cristian Motriuc și Marian Andreescu construiesc corect personajele lui Ajax și Menelaos. Aparițiile lui Oprea Popa de sub scenă, ca un Eneas drogat, sunt de efect. Nivelul cel mai jos este atins de Lorena Lupu, în rolul Elenei, jucat ca la teatrul de amatori. Florin Călinescu s-a adăugat pe sine în rolul lui Schliemann, nu se știe de ce, poate pentru a-i supraveghea mai îndeaproape pe ceilalți.

Recent, la Paris, spectacolul a fost pus în scenă în decorurile și costumele anilor 1930. Se recunoștea, în felul acesta, atât valoarea, cât și datarea piesei. Contextul istoric este altul acum, iar prețiozitatea jucăușă, care îmblânzește tragedia, nu mai e la modă. A o înlocui, însă, cu vulgaritate, nu servește la nimic.

Teatrul Mic – Război cu Troia nu se face. **Adaptare după Jean Giraudoux. Traducerea: Dinu Albulescu. Un spectacol de Florin Călinescu. Scenografia: Irina Solomon. Mișcarea scenică : Delia Hanțiu. Cu: Adriana Șchiopu (*Andromaca*), Rodica Negrea (*Casandra*), Dana-Dembinski Medeleanu (*Hecuba*), Julieta Ghiga Szony (*Iris*), Lorena Lupu (*Elena*), Adina Burbuțan (*Mica Polixena*), Dan Condurache (*Hector*), Bogdan Talașman (*Paris*), Sorin Medeleni (*Priam*), Claudiu Istodor (*Ulise*), Eugen Cristian Motriuc (*Oiax*), Radu Zetu (*Democos*), Ion Lupu (*Geometrul*), Marian Andreescu (*Menelaos*), Alexandru George Ionescu, Costel Iovu, Ion Stoicescu, Nicolae Matei, Gheorghe Adamschi (*Troieni*), Constantin Bobeiu, Marin Tulea, Mircea Lucianu Capelini, Laslo Adrian (*Armata Lui Hector*), Oprea Popa (*Eneas*), Florin Călinescu (*Heinrich Schliemann*). Data premierei: 28 ianuarie 2007.**

Sentimentul datoriei împlinite

Eram la Londra, în primăvara anului 1991, când piesa *Dancing in Lughnasa* de Brian Friel făcea săli pline în West End şi se bucura de cronici entuziaste. Amuzantă era şi coincidenţa cu faptul că în cinematografe rula, tot cu mare succes, filmul lui Mel Gibson, proaspăt premiat cu Oscar, *Dancing with Wolves* (*Dansând cu lupii*). Dansul se pare că era tot ceea ce lumea îşi dorea. Piesa avea să fie ulterior reprezentată şi pe Broadway, transformată în *musical* şi, continuându-şi marşul triumfal, a ajuns la Teatrul Naţional din Bucureşti, unde a fost reprezentată sub titlul ***Dansând pentru zeul păgân***, în regia unei irlandeze, Lynne Parker. Autorul, Brian Friel, se înscrie, şi el, în seria dramaturgilor de succes pe care Irlanda i-a trimis la Londra. Piesa lui a plăcut datorită ingredientelor bine dozate: povestea este şi mitică, şi erotică, se petrece într-un mediu pitoresc, conţine puţină politică şi un strop de *suspense*. Nu în ultimul rând, a fost agreată de teatre pentru că oferă numeroase roluri feminine. Prea adesea, pe scenă se înfruntă mai mulţi bărbaţi pentru o singură femeie, ceea ce face dificilă distribuirea actriţelor.

Ne aflăm într-o localitate uitată de Dumnezeu, în care cel mai important eveniment este sărbătoarea recoltei, agrementată cu ritualuri erotice, de sursă păgână. În timpul acesta, în Spania războiul civil face ravagii, lucru de care eroinele piesei află de la un radio care funcţionează intermitent. Fetele sunt sărace, umilite şi neiubite. Au grijă de un copil maturizat înainte de vreme şi de un bătrân căzut în mintea copiilor. Apariţiile rare şi fortuite ale bărbatului care a dezertat de la datoria de tată, un fante cam obosit, dar încă seducător, nu sunt atât prilej de reproşuri, cât de înviorare sentimentală. Fetele îşi descarcă energiile nefolosite dansând frenetic, pe ritmuri *country*, transmise la radio. Povestea este când jucată, când relatată. Copilul apare doar ca matur, în rol de narator, şi nu interacţionează nemijlocit cu ceilalţi.

Regia lui Lynne Parker este modestă. Ea organizează spectacolul, atentă la ritm, subliniind accelerările, momentele de ruptură, fără să-i dea, însă, strălucire. Cele cinci actriţe (Viviana Alivizache, Carmen Ionescu, Carmen Ungureanu, Tania Popa şi Rodica Ionescu) joacă pline de conştiinciozitate, au culoare şi elan, dar armonizarea şi relaţiile dintre ele suferă. Se simte că regizoarea nu s-a interesat de acest aspect, poate şi din cauza dificultăţilor de limbă. Gavril Pătru şi Liviu Lucaci sunt corecţi, dar cam şterşi. Uluitor este doar Gheorghe Dinică în rolul bătrânului zaharisit. Chiar dacă doar stă pe scenă şi tace, participarea lui intelectuală şi emoţională generează încordare şi asigură spectacolului o coerenţă superioară. Scenografia Ştefaniei Cenean este aerisită, funcţională şi frumoasă. Îi suntem recunoscători pentru schimbările de imagine proiectate pe panoul din fundal, care mai distrează publicul când acesta se plictiseşte. Adevărul este că subiectul, atrăgător pentru un public hipercivilizat şi dornic de pitoresc, nu reuşeşte să stârnească interes în spaţiul nostru cultural. Presupun că toţi cei implicaţi în spectacol au, pe bună dreptate, sentimentul tonic al datoriei împlinite. În artă, însă, a fi OK nu e nici pe departe destul.

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" din Bucureşti – Dansând pentru zeul păgân **de Brian Friel. Regia: Lynne Parker (Irlanda). Scenografia: Ştefania Cenean. Cu: Gheorghe Dinică (*Jack*) Vivian Alivizache (*Kate*), Carmen Ionescu (*Maggie*), Carmen Ungureanu (*Agnes*), Tania Popa (*Rose*), Rodica Ionescu (*Chris*), Gavril Pătru (*Gerry*), Liviu Lucaci (*Michael*). Data premierei: 12 octombrie 2006.**

Mircea GHIȚULESCU

Cvartet în doi

Fundația „Saltimbanc" –, ajutată de Centrul Cultural al Ungariei la București, Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, Teatrul Metropolis din București și, mai ales, de gazdele de la Teatrul Nottara – se joacă de-a sexul și, uneori, cu sexul, pe un text ciudat (***Cvartet***) de Heiner Müller, autor german celebru prin parafrazele la textele shakespeariene care i-au marcat viața și opera. *Anatomie. Titus. Căderea Romei* încă se mai joacă în regia sângeroasă (ca și textul lui Shakespeare) a lui Alexandru Darie la Teatrul Bulandra. De data aceasta, Müller îl lasă în pace pe Shakespeare și îl interpelează pe Choderlos de Laclos, părintele romanului francez (*Les Liaisons dengereuses/Legături primejdioase*), precursorul ipocrit al Marchizului de Sade, care scrie, ca și acesta, despre amorul total dar amenințător cu remușcările, pe când de Sade promite numai delicii. Din romanul epistolar al lui Laclos, Heiner Müller păstrează doar două personaje: priapicul Valmont și nimfomana marchiză de Merteuil, al căror dialog (consistent ilustrat de regizorul spectacolului, Tompa Gábor) transformă o convorbire despre sex în dialog filosofic. Pentru că, încercați și dumneavoastră, orice discuție despre acest subiect, chiar dacă nu se transformă în filosofie pură, atinge probleme urgente de filosofie a vieții. Sau, cel puțin, acesta este nivelul la care trebuie menținut spectacolul pentru a nu cădea, cum se mai întâmplă, în vulgaritate, defect din ce în ce mai apreciat pe care textul lui Müller nu îl acuză nici o clipă. Micul spectacol (durează mai puțin de o oră și un sfert) debutează în forță cu o partidă de sex trăită cu intensitate de actrița Timea Buza (*marchiza de Merteuil*) de la Budapesta, un temperament puternic și un talent foarte inteligent. Elogiul penetrării este dublat de imnul infidelității pe care îl fredonează Demeter András (*Valmont*). O vreme, după vizionarea spectacolului, am crezut că nu voi înțelege niciodată de ce se numește *Cvartet* un spectacol în două personaje. Poate că Tompa Gábor redescoperă, alături de Heiner Müller, hermafroditismul originar despre care vorbea Platon, pe care îl ignorăm astăzi, deși poate explica multe „păcate". Pentru că în fiecare bărbat stă la pândă o femeie și din fiecare femeie țâșnește masculul când nu te aștepți. Idee pe care directorul de scenă o pune foarte bine în valoare, astfel că cei doi actori își schimbă sexul/costumul după nevoile dialogului. O bună parte din spectacol asistăm la recitalul în travesti al lui Demeter András care joacă, în parodie, mărirea și decăderea monumentului de fidelitate conjugală reprezentat de doamna de Trouvel. Sunt simulate toate pozițiile erotice sau cât mai multe dintre ele, sunt evocate cele trei intrări ale femeii, se folosesc măști, „sexe" atașate, nu numai în locurile consacrate, ci și pe frunte, pentru că sexul, nu-i așa?, este coordonat de creier, acolo este sursa fanteziilor sexuale, scena se transformă, o vreme, într-un *sex shop*. Noroc că putem evada oricând din acest univers cu măști și obiecte sexuale creat de Carmencita Brojboiu.. Pe latura stângă așteaptă amenințător un sicriu ce ilustrează cam grosolan câteva propoziții superbe ale lui Heiner Müller, ca de exemplu aceasta (cităm din memorie): *„Când el se aruncă asupra mea, parcă se rostogolesc bulgării de pământ pe sicriu"*, spune marchiza de Merteuil. Temă străveche: *Eros* și *Thanatos*, dragoste și moarte, evenimente aparent opuse, în fond indestructibile, menite să transforme viața în plăcere. Atâta doar că despre plăcerea morții nimeni nu poate depune mărturie.

Constantin PARASCHIVESCU

Teatru pe cont propriu

„Șapte actori care n-au făcut armata, față-n față cu șapte personaje care fac armata și care le răstoarnă sau le confirmă adevărurile știute despre viață" – așa rezumă Iarina Demian piesa dramaturgului american Neil Simon ***Biloxi Blues*** pe care a pus-o în scenă ca un proiect independent și în cele din urmă și-a găsit găzduire la Teatru de Comedie. La cei șapte actori care n-au făcut armata, în majoritate tineri absolvenți (și nici n-o să mai facă, o alăturăm și pe regizoare, care n-a avut, desigur, experiență cazonă. Și atunci, întrebare: de ce a ales piesa, care, zice dânsa, „mi-a intrat în cap și în suflet"? Pentru cele câteva adevăruri morale privind onoare, dreptate, disciplină și datorie, enumerate în mărturia sa din caietul-program? Da, dar mai ales pentru elocvența cu care le ilustrează dramaturgul în descrierea experienței pe care o trăiesc tinerii soldați, terorizați de un sergent abrutizat și isteric, care nu știe decât să strige la ei. În confruntarea dură și tensionată cu acest gradat se conturează câteva portrete definitorii pentru diversitatea de reacții și maturizare a lor, de la verticalitatea vulnerabilului Arnold, care nu se sfiește să-l înfrunte pe sergent în pofida pedepselor degradante uman, până la discernământul lui Eugene M. Jerome, care, în dorința de a deveni scriitor, trăiește experiența pregătirii militare cu un ascuțit simț al observației. Piesa e chiar relatarea sa despre această experiență, pe care o încheie cu o paradoxală concluzie: „Armata a fost cea mai frumoasă perioadă din viața mea!".

Personajul mai apare în alte două piese, *Amintiri din Brighton Beach* și *Destinația Broadway*, alcătuind, împreună cu actuala, așa-zisă trilogie „a lui Eugene", unde propria viață a autorului devine sursă de inspirație. *Biloxi Blues* e scrisă în anii optzeci după însemnările din anul 1945 ale lui Simon–*Eugene*, s-a bucurat de succes pe Broadway, a fost distinsă cu Premiul Tony pentru cea mai bună piesă în anul 1985 și ecranizată în 1988 în regia lui Mike Nichols, cu Matthew Broderick și Christopher Walken. Temă ofertantă pentru creatori, așa cum au dovedit-o și filmele lui Steven Spielberg (*Salvați soldatul Ryan*) sau Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*). Pentru mine, mai relevantă a fost figura sergentului interpretat cândva de Valentin Uritescu în serialul TV *Lumini și umbre*, nesuferit despot de pluton la instrucție, providențial însă în linia de foc prin rigoarea reflexelor impuse. Aversiunea acumulată în perioada de pregătire față de tiranul gradat se convertește în câștig moral, de caracter, cu însușiri de rezistență și tenacitate, vigoare și ambiție de luptă. Dramaturgul american schițează cu efect această evoluție, într-o succesiune inspirată de scene, cu dialog viu și umor. Nu le duce până la proba de foc de pe câmpul de luptă, unde și-ar putea verifica rațiunea, și Iarina Demian modelează imaginea sergentului în final cu o omenească dezorientare față de iminența lăsării la vatră.

Spectacolul e alert și corect. Cu expresivă portretizare diferențiată a tinerilor soldați, subliniere a momentelor tensionate, a reacțiilor și acumulărilor de frondă reprimate, imobilizare în stop-cadru a partenerilor când Eugene relatează cazul. Partea a doua pare a se mai dilua, deși e privilegiată de două apariții feminine, de poezie și culoare, Daisy și Rowene. Cel mai important atribut artistic al

Scenă din spectacol

reprezentației mi se pare grupul celor șase soldați, bine sudat și diferențiat, în frunte cu Bogdan Cotleț, excelent în Arnold Epstein, continuând cu Paul Ipate, reflexiv și nuanțat în conturarea lui Eugene M. Jerome, Dan Rădulescu în Donald Carney, Andrei Vizitiu în James Hennessey. Și ceilalți doi, fireşte mai puțin serviți de text, Radu Iacoban (*Joseph Wykowski*), Constantin Diță (*Roy Selridge*). Fetele evoluează plăcut, Ioana Barbu (*Daisy Hannigan*), Aniela Petreanu, pe care cred că am văzut-o eu (*Rowena*). În ce-i privește pe Tudor Chirilă, sergentul *Toomey*, el joacă accentuat și în forță latura autoritar-tiranică, domină, subjugă, dar de la un moment dat prea strident. Și el știe că nu numai acutele fac muzica. Ar mai fi de spus în încheiere că merită să lupți pentru un proiect „și să faci teatru pe cont propriu", cum spune că a făcut Iarina Demian cu acest spectacol, care, până în faza de finalizare, nici nu se știe unde o să se joace și pentru care a fost de toate – regizor, producător, scenarist, recuziter, sufleur, secretară, contabil, achizitor... Onor la regizor!

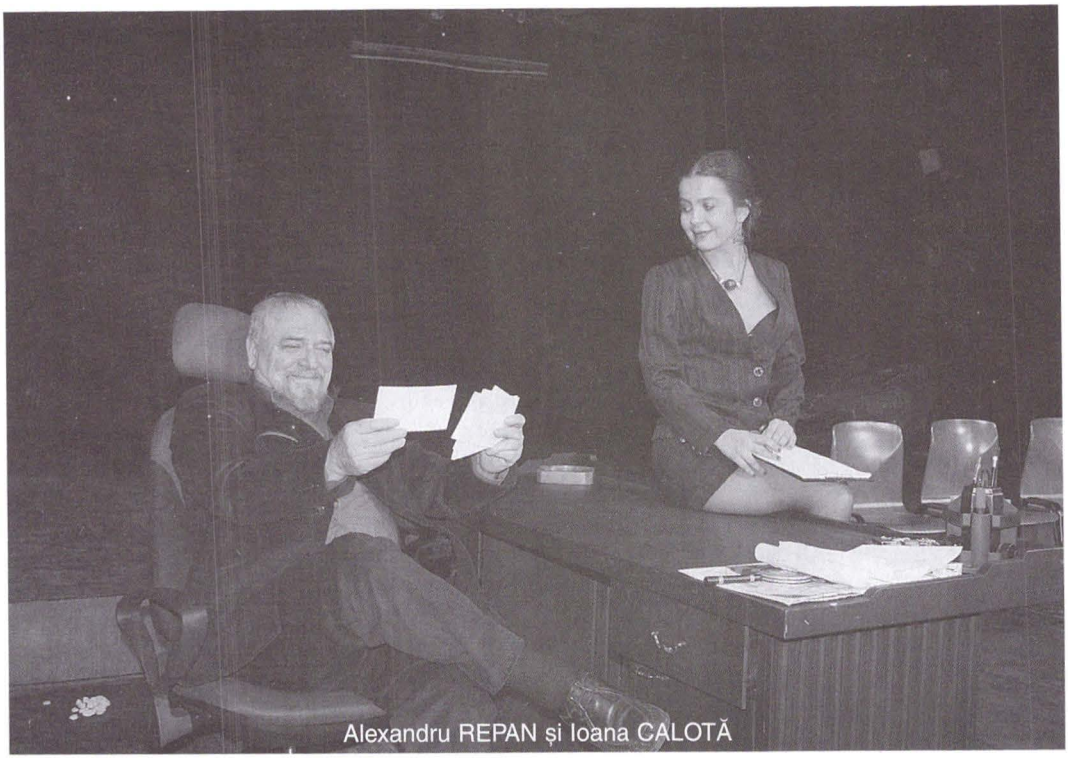
Teatrul de Comedie, Centrul Cultural ARCUB și Fundația Art Est – Biloxi Blues **de Neil Simon. Traducere: Loredana Tiron. Adaptare scenică și regia artistică: Iarina Demian. Scenografia: Ștefania Cenean. Coregrafia: Elena Zamfirescu. Ilustrația muzicală: George Marcu. Light design: Tudor Chirilă, Sorin Vintilă. Cu: Tudor Chirilă (*Sergentul Toomey*), Paul Ipate (*Eugene M. Jerome*), Bogdan Cotleț (*Arnold Epstein*), Constantin Diță (*Roy Selridge*), Radu Iacoban (*Joseph Wykowski*), Andrei Vizitiu (*James Hennessey*), Dan Rădulescu (*Donald Carney*), Ioana Barbu (*Daisy Hannigan*), Caroline Gombe, Aniela Petreanu (*Rowena*). Data reprezentației: 31 ianuarie 2007.**

Mircea MORARIU

„Flotant" la București

Cu toate că sunt profesor de literatură franceză, trebuie să admit că mai sunt încă multe texte mari din domeniu pe care încă nu le-am parcurs. Deși sunt de mulți ani critic de teatru, recunosc că mai sunt încă zone din dramaturgia lui Shakespeare pe care nu le-am explorat chiar așa cum s-ar fi cuvenit. Ca să nu mai vorbesc despre recitirile din ambele domenii care s-ar impune, dar care rămân în așteptare. În pofida acestor două realități nu tocmai flatante pentru mine, pe care le conștientizez, îmi găsesc răgaz de a citi volumul cutărui ori cutărui jurnalist de succes ce socotește că ceea ce a scris el în cotidianul ori săptămânalul la care lucrează e atât de important încât respectivele scrieri merită să fie neapărat antologate și tipărite în colecția *EgoPublicistică* a Editurii *Polirom*. Iar dacă nu se poate la *Polirom* e bine și la *Curtea veche*. Așa că pot să spun, în deplină cunoștință de cauză, că aproape nu există ziarist, de la Cristian Tudor Popescu la Lucian Mândruță, ori de la Robert Turcescu la Marius Tucă sau Andrei Gheorghe (știind orgoliile respectivilor, mă grăbesc să precizez că alăturările sunt absolut întâmplătoare, fără nici o intenție axiologică) care să nu fi găsit de datoria sa a atrage atenția asupra proliferării nepermise a vulgarului ori senzaționalismului ieftin în presa românească. Fenomenul nu e unul tipic românesc, de vreme ce un dramaturg francez pe nume Guy Foissy s-a așezat la birou spre a scrie o piesă ce se cheamă ***Special, sânge*** exact pe aceeași temă, ilustrând și tema platoniciană a contaminărilor și consecințelor dăunătoare pentru receptor, ba și pe aceea a conflictelor dintre generații. Iată că un tânăr regizor pe nume Bogdan Huşanu a decis să traducă respectiva piesă în românește (mă rog, ca profesor de franceză nu pot decât să mă bucur că cineva din generația tânără nu găsește desuet a învăța și a traduce din limba lui Molière, în România francofonă căreia respectiva limbă îi e tot mai necunoscută) și să o însceneze la Sala „George Constantin" a Teatrului „Nottara" din București.

Cum în seara în care am văzut eu spectacolul nu erau încă gata caietele de sală (premiera oficială fiind programată doar pentru ianuarie 2007), nu pot să spun mai nimic despre dramaturg. Doar că a scris piesa în 1968. În schimb, despre regizor am aflat, prin bunăvoința colegei Marinela Țepuș, de la Secretariatul literar al Teatrului, că e absolvent al secției de specialitate de la Universitatea de Teatru din Târgu Mureș și că e câștigătorul (sau unul dintre câștigătorii) concursului *Buletin de București* prin care conducerea de la „Nottara" vrea să ofere o șansă tinerilor directori de scenă ce nu au montat încă nimic în Capitală. Bogdan Huşanu nu a vrut să-și forțeze norocul punând în scenă vreun Shakespeare, dar nici vreun reprezentant al generației *DramAcum* (aceștia, mai toți regizori, se lamentează prin colocvii că nimeni nu-i montează, în loc să renunțe la lacrimații și să pornească la treabă ceva mai bărbătește, amintindu-și că în ei e și număr și putere, doar talentul mai trebuie dovedit), ci a preferat comedia neagră, semibulevardieră a lui Guy Foissy. Comedie în care e vorba despre o familie cu tată, mamă și fiu, care duminică de duminică iese la iarbă verde într-un loc dotat cu inscripția „curbă deosebit de periculoasă" mânați de dorința tatălui de a imortaliza pe pelicula fotografică un accident de pomină și de a vinde apoi



Alexandru REPAN și Ioana CALOTĂ

fotografiile pe bani buni *Jurnalului ilustrat*. Iar cum accidentul întârzie, el e „ajutat" să se producă chiar de vânătorii de recompense și celebritate. Pozele sunt plasate pe nimic unui ziarist veros care nu ezită să scoată o ediție specială ce se vinde ca pâinea caldă. Numai că fiul, până la întâmplarea cu pricina cam molatic și tâmpitel, e atât de șocat încât, după o etapă de prostrație, își împușcă mama și tatăl (alt prilej de „ediție specială") și se pregătește să facă același lucru cu ziaristul și atrăgătoarea lui secretară. Asta e piesa pe care Bogdan Huşanu o montează cinstit, ardelenește, transferând spuza pe turta actorilor. De fapt, aici se cuvine căutat însuși meritul regizorului care, chiar dacă nu obține tocmai buletinul de București dorit, își onorează totuși viza de flotant. Adică în capacitatea de a-i aduna laolaltă și de a nu se lasă „mîncat", cum se zice în teatru, de Emil Hossu (Tatăl) și de Alexandru Repan (Domnul de la *Jurnalul ilustrat*), actori mari despre care umblă vorba că nu sunt tocmai ușor de ținut împreună și că nu tolerează bâlbele începătorilor nepregătiți. Cert e că cei doi își fac treaba cum se cuvine, tot la fel cum și-o fac Victoria Cociaș (*Mama*), Ioana Calotă (*Secretara*), tânărul Alexandru Gheorghiu (*Fiul*) și violoncelistul Mladen Spasinovici care, cam nevăzut de public, cântă *live*. Deși nu are nici ascuțime, nici inventivitate în exces și nici o scenografie luxuriantă (autoare: Ana-Iulia Popov) spectacolul e limpede, clar și, firește, cu mesaj. Ceea ce înțeleg că, de altfel, s-a și dorit.

Teatrul „Nottara" din București – Special, sânge **de Guy Foissy. Traducerea și adaptarea: Bogdan Huşanu. Regia: Bogdan Huşanu. Scenografia: Ana-Iulia Popov. Cu: Emil Hossu, Alexandru Repan, Victoria Cociaș, Alexandru Gheorghiu, Ioana Calotă. La violoncel: Mladen Spasinovici. Data reprezentației: 16 decembrie 2006.**

Andreea DUMITRU

„Nu vă fie frică! E doar lumină!"

Știu că există copii pentru care întâlnirea cu Clovnul nu e, neapărat, o experiență plăcută. Înainte de vedea cea dintîi premieră din 2007 a Teatrului Masca, și eu obișnuiam să le găsesc numai defecte: cu chipurile și costumele lor violent colorate, clovnii mi se păreau imprevizibili – ba agresivi, ba plângăcioși și demni de milă; ba tandri și prietenoși, ba răutăcioși și gata să se răzbune pentru un fleac. La circ, lucrurile stăteau chiar mai rău: numerele lor din arenă se dovedeau plictisitoare și lipsite de haz, farsele chinuite și toată alergătura inutilă neavând decât un scop: să omoare așteptarea dintre două dresuri formidabile.

Puține spectacole au reușit să-mi tempereze antipatia și emoția rău prevestitoare, resimțită atât de des în preajma clovnilor. Declicul s-a produs abia în sala Teatrului Masca, grație – cred – în primul rând, spațiului său generator de bună comuniune. Într-un asemenea loc, știi parcă, dintr-o ochire, că nu ai cum să găsești *circul-paradă*, care se mulțumește să etaleze performanțele fizice, extravagantele alcătuirii umane și paietele de camuflaj ale unei condiții mizere. Într-un astfel de loc, privilegiată nu poate fi decât relația de familiaritate dintre public și spațiul de joc, exersarea unei arte a voioșiei, naivității și împrietenirii pe care, în alte condiții, doar copiii o mai dețin.

Interiorul Teatrului Masca (aici, *înăuntru–afară* nu sunt repere întâmplătorare, ci cântăresc enorm în economia unui spectacol) evocă în bună măsură design-ul Sălii de la Grădina Icoanei a Teatrului „Bulandra". Energia acestui spațiu depinde, astfel, în mod vital, de exploatarea căilor de acces dinspre foaier și culise spre scenă și a culoarelor dintre rândurile cu spectatori. Este exact ceea ce se petrece în timpul spectacolului ***Clovnii***, mai mult decât în oricare altă montare a Teatrului Masca. Iar diferența se vede și în calitatea electrizantă a atmosferei create la finalul unui evident tur de forță.

De la bun început, *clovnii* „năvălesc" de pretutindeni, luându-i prin surprindere pe spectatori și molipsindu-i cu verva lor. Grupul e zgomotos și exuberant, dar câtuși de puțin uniform. În arena miniaturală, cu prețioase fundaluri roșii, ei se impun ca tot atâtea personaje atașante, și nu doar prin poveștile, secretele și dramele lor. Costumele scenografei Sanda Mitache, variațiuni pe tema tradiționalului costum, contribuie și ele la conturarea personalității fiecărui clovn. În scenă vezi nu doar meloane, nasuri roșii, peruci roșcate, pantofi mult prea mari, cu bot prelung, pantaloni largi și redingote negre, ci și pălării elegante, chiar extravagante, tutuuri, rochii cu volane suprapuse, burți, coapse și chiar sâni falși. Faptul că actorii care îi interpretează sunt, aproape toți, foarte tineri ar putea explica aerul copilăros, ușor inconsistent al acestor clovni. Felul lor direct, aproape nerăbdător de a-și duce sarcinile la îndeplinire e, de aceea, mai puțin poetic sau liric, dar cu certitudine e unul ludic în chip molipsitor.

Cu asemenea protagoniști, nu-ți rămâne decât să caști ochii larg și să ciulești urechile mari pentru a savura păpaniile, în fond, arhetipale ale vieții de clovn. De la celebrele *schiafe*, administrate în doi, în trei, în câți vrei..., la nelipsitele competiții (săritura la „basculă", în repetate rânduri amânată din pricina unui clovn care împroașcă spectatorii cu apă), de la răzbunări fanteziste (precum cea cu ștersul

Cosmin CREȚU și Magda FRÂNCU

pantofilor pe costumul partenerului, executată din cele mai inedite poziții), la exhibiții pure ale unor talente imaginare (specialitatea clovnului care se „antrenează" pentru săritura în înălțime, amenințând că: „O să sar cel mai sus cât există", pentru a trișa de fiecare dată). Printre episoadele comice sunt inserate la fel de firesc povestea sentimentală a clovnului timid îndrăgostit de frumoasa trapezistă, numere de magie (cântatul la un xilofon închipuit din baloane de săpun), tradiționale numere de circ (spectaculoasa dresură a clovnilor-cai!), dar și numere inedite precum concertul absolut la care participarea e condiționată de proba „reflectorului" (or, cum instrumentiștii se sfiesc să pătrundă în „cercul atenției", copiii din public le sar prompt în ajutor: „*Nu vă fie frică! E doar lumină!*")

Să nu uităm, însă, că atunci când e vorba de clovni, chiar și în atmosfera cea mai festivă se poate insinua un tremolo înduioșător. Așa încât din arenă nu lipsesc personajele grave, gingașe și triste, așa cum e, de pildă, Pierrot, maestrul de ceremonii, a cărui moarte (simulată, firește) reprezintă nu doar un contrapunct necesar, dar și o delicată formă de împrietenire cu ideea de moarte – singura de conceput, de altfel, în fața unor mici spectatori. Ceea ce nu înseamnă că actuala versiune a celui mai vechi titlu din repertoriul Teatrului Masca e genul de experiență de la care te poți sustrage pretextând că ești prea bătrân.

Teatrul Masca – Clovnii. **Scenariul și regia: Mihai Mălaimare. Costumele: Sanda Mitache. Muzica: Paul Urmuzescu. Coregrafia: Ioan Tugearu. Cu: Sorin Dinculescu (*Tonino*), Magda Frâncu (*Mimil*), Dora Iftode (*Dario*), Cosmin Crețu (*Pepo*), Ana Daponte (*Any Fratellini*), Nicolae Pungă (*Bario*), Aurel Sorin Sandu (*Bepo*), Valentin Mihalache (*Clovnul alb*), Alina Crăiță (*Ninny*), Ana Turoș (*Zippo*), Katy Balcă (*Nino*), Laura Dumitrașcu (*Lola*). Data premierei: 20 ianuarie 2007.**

Alexandru ŞTEFAN

O „Năpastă" emoţionantă

Există o lehamite (aş spune instinctivă) a oamenilor de teatru tineri faţă de dramaturgia românească cu subiect tradiţional! „Ţăranul român" a devenit treptat un termen peiorativ, ajungându-se la penibila situaţie în care „Fuck you EU.RO.PA." să fie o galantă dovadă de inteligenţă, iar „satul" un spaţiu al patetismelor!

Multă vreme am crezut că nu noi, oamenii de teatru, ne facem vinovaţi de asta, ci publicul atât de mofturos!

A trebuit să văd spectacolul ***Năpasta***, în regia domnului Cătălin Naum, ca să înţeleg că, de fapt, regia tânără are o deficienţă, şi nu publicul! Cred că asistăm la un fenomen în masă, prin care o serie de tinere speranţe incapabile să înfăptuiască minuni cataloghează spectatorii drept „desacralizaţi".

Spectacolul acesta nu era măreţ! Din contră – nu ştiu dacă am mai spus asta cândva, dar Teatrul Pod e în esenţa sa un laborator grotowskian – deci am asistat la un teatru sărac, în care actorii nu se prostituau, iar regizorul nu era proxenetul lor!

Nu voi minţi: m-am dus la spectacol cu o prejudecată gravă! Nu îmi ieşea din minte chipul lui Florin Zamfirescu din rolul lui Ion. Şi nu ştiu de ce credeam că întregul spectacol va semăna cu filmul, faţă de care am numai laude!

În fine...aştept să înceapă spectacolul cu această dorinţă naivă în suflet: „Cum arată Ion şi cât de nebun este el?".

Cred că ceea ce am trăit în acele clipe caracterizează un spectator pus în situaţia de a-şi cumpăra bilet: am trăit gândul unui om ce a citit textul, a văzut un film celebru, iar o a treia variantă nu i-ar mai putea satisface cu nimic curiozitatea primă! Nu încerc să fac apologia faptului că în Pod intrarea e liberă... cred că asta s-a subînţeles în rândurile de mai sus, ci încerc să demonstrez probabila angoasă de care vorbeam la început!

M-am înşelat fundamental: uitasem că domnul Naum face parte din acea generaţie de regizori care au un simţ absolut uluitor al „românescului". Personal am mai sesizat asta la domnul Ion Cojar şi la doamna Sanda Manu. Această conştiinţă a individualităţii naţionale îi ajută extraordinar de mult în a contura cu exactitate personajul ţăranului român, simbolul continuităţii noastre istorice. Sunt ferm convins că e nevoie de foarte mult talent

Se vorbeşte în teatru deseori despre convenţie – dacă înţelegem sau nu convenţia scenei. Cred că poţi sesiza convenţia, şi o poţi gusta detaşat numai în spectacolele lipsite de emoţie!

Aici, din contră, acţiunea curgea ritmic, lăsând conflictul nu să izbucnească, ci să se sufoce în propria-i potenţă. Ion Nebunul pe care îl aşteptam eu părea a fi întreaga scenă ce se zbătea într-o cămaşă de forţă până la epuizare. Apariţia lui Dumitru (personajul mort) pe scenă, susţinea tragismul piesei într-un mod cât se poate de firesc, ce nu a alunecat nici măcar o clipă pe panta banalului. Abia acum, la două zile după ce am văzut spectacolul, când stau şi scriu aceste rânduri, îmi dau seama că nu am conştientizat atunci nicio convenţie!

Jocul actoricesc se desfăşura cu o atenţie care cred că provenea din frică: era acea teamă pe care o nutresc de obicei amatorii, speriaţi de greutatea replicilor, şi de faptul că există posibilitatea de a greşi! E un proces cât se poate de instructiv şi de benefic, dacă stau bine să mă gândesc, deoarece mobilizează întreaga fiinţă la o atenţie dublă faţă de cea a unui actor profesionist, deseori sigur pe sine până la aroganţă.

În plus, cred că numai asemenea manifestări artistice permit înnoiri. Tentativa de a da viață unui text sau unei teme atât de complicate nu o pot înțelege decât ca pe o inovație: și mai important decât atât, reușita a fost evidentă. O sală de bucureșteni – plictisiți de înghesuiala din metrou sau din autobuz – a fost impresionată de povestea unor vremuri apuse.

Mi se pare că următorul citat califică exact situația despre care vorbesc:

„De unde poate veni aceasta înnoire? De la cei ce sunt nesatisfăcuți de condițiile dintr-un teatru normal și care își asumă sarcina de a crea teatre sărace cu puțini actori, «ansambluri de cameră» care trebuie să se transforme în institute pentru actori, sau, mai mult, de la amatori ce lucrează în marginea teatrului profesionist, și care, prin ei înșiși, ajung la un «nivel tehnic» care este cu mult superior celui care este cerut în teatrul dominant: pe scurt, de la câțiva nebuni care nu au nimic de pierdut și cărora nu le este frică de o muncă grea!"

Teatrul Pod – Năpasta **de I.L Caragiale. Regia: Cătălin Naum. Cu: Raluca Caragioiu, Mihai Munteniță, Alex Roza, Mihai Dumitriu. Andrei Stoleru. Data reprezentației: 12 ianuarie 2007.**

Florentina BRATFANOF

Piesa unui răsărit de soare

Peca Ștefan este un dramaturg lucid, capabil să-și stăpânească scriitura, să creeze dialoguri pline de viață și de savoare. ***The Sunshine Play*** arată un scriitor ajuns la acea etapă de stăpânire a mijloacelor de expresie în care comicul de limbaj și de situație se află pe primul loc.

Cele trei personaje se găsesc de la începutul până la sfârșitul piesei pe un acoperiș! *Dan* caută un răgaz de a-și alina singurătățile cu un *joint*, *Iza* vorbește mereu despre propria-i ratare (și-a dorit să se facă actriță, *dar*...), în timp ce despre *Cosminov*, un bulgar care o rupe greu pe englezește, înțelegem că este... mereu beat. Ei își intersectează destinele, iar întâlnirea aceasta se produce precum cea a traiectoriilor unor muște bete: pocnindu-se una pe alta în aer. Dacă Iza și Cosminov sunt într-un fel chinuit amanți, Dan intră în joc după ce a ajuns pe acoperiș în mod cu totul întâmplător.

El spune exact acele lucruri pe care, de fapt, n-ar vrea să le spună și face acele fapte de care mai bine s-ar lipsi! Deși Iza este atrasă de Dan, Cosminov îi promite parcă un teren de viață mult mai stabil (se cunosc de cinci ani...). Pe el însă situațiile noi îl iau mereu pe nepregătite și nu pare cu adevărat conștient de lucrurile care se întâmplă în jurul lui. Pe parcursul piesei, este asemenea unei mingi pe care Iza și Dan și-o pasează continuu unul altuia. Dintre ei, Cosminov pare însă cel mai sincer: când se bucură, o face din toată inima, iar când este nefericit, suferă cu tot sufletul.

Teatrul Luni de la Green Hours a ajuns să facă terapie sentimentală prin teatru. Nu este numai un bar în care lumea vine pentru a se relaxa, ci și pentru a-și umple sufletul cu bună dispoziție. Iar dacă piesa reușește să-ți pună și întrebări referitoare la propria-ți viață, ce-ți poți dori mai mult de la o seară de luni... sau marți?

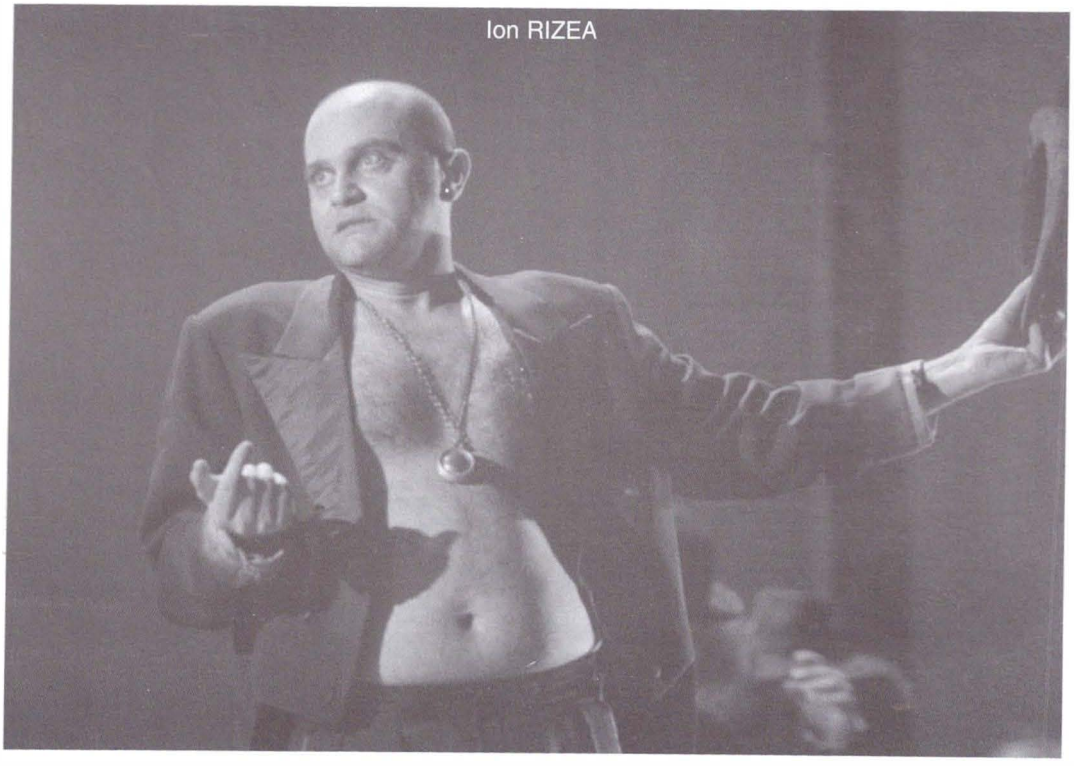
Onorată cu titlul *„Best Play"* la Dublin Fringe Festival, *The Sunshine Play* este bazată și pe jocul actoricesc de bună calitate: Daniel Popa (*Dan*) este reținut în expresie, dar foarte convingător, Isabela Neamțu (*Iza*) știe să fie când exuberantă, când enigmatică și, astfel, seducătoare, iar Cosmin Seleși (*Cosminov*) este curat și sincer și știe să aibă umor fără să exagereze, accentuând un text nu lipsit de profunzime.

Mircea MORARIU Timişoara

Către un teatru fizic

Nu sunt deloc puţine istoriile teatrului englez ori universal ce îl plasează pe Christopher Marlowe printre „precursorii" lui Shakespeare, scăpându-le din vedere detaliul că ambii s-au născut, din câte se pare, în acelaşi an, 1564, şi că începutul activităţii lor creatoare s-a consumat cam în acelaşi timp, oricum în jurul anului 1590. Poate că Marlowe să-l fi devansat cu puţin timp pe ilustrul său contemporan. În enigmele ce încă persistă asupra vieţii lui Shakespeare, s-a insinuat chiar şi ipoteza că Marlowe nu ar fi murit, aşa cum cred unii, într-o încăierare, ci că s-ar fi ascuns şi ar fi continuat să scrie sub pseudonimul Shakespeare. Nu e rostul unei cronici de spectacol să rezolve complicate probleme de istorie literară. Dar nu pot să nu observ că singurul rege despre care Shakespeare nu a scris în şirul „istoriilor engleze" a fost tocmai Eduard al II lea. Să fi considerat el oare că mai tot ceea ce putea fi spus, firește, în termenii specifici ai textului dramatic, despre acest rege „marginal", dar a cărui existenţă a fost extrem de ofertantă din punct de vedere dramaturgic, a fost spus de Marlowe în piesa ***Eduard al II lea***? Dacă aşa stau lucrurile, ele înseamnă un argument în favoarea celor ce susţin necesitatea unei reevaluări axiologice a scrisului autorului lui *Tamerlan cel Mare.* Dacă nu, lucrurile devin încă şi mai greu de elucidat. Sigur e că shakespearologii mai au încă o pâine bună de mâncat. Şi mai există o certitudine. Că nu e deloc uşor să-l înscenezi pe Marlowe. Deşi nu sunt adeptul tipului de cronică ce începe prin elogiul opţiunii repertoriale, fie şi numai pentru simplul motiv că nutresc convingerea că dacă opţiunea nu a fost validată prin spectacol, ea e lipsită de orice semnificaţie, nu se poate să nu observ cutezanţa regizorului Szabó K. István de a se apropia de piesa *Eduard al II lea,* piesă care numai simplă nu e. Ea abordează nu doar problema cuplului „modificat", a pasiunii pe care Eduard o nutreşte pentru Piers Gaveston şi a consecinţelor sale catastrofale, ci şi pe cele ale raportului individ-istorie, ale puterii, uzurpării, trădării, loialităţii, împlinirii personale versus compromis, ş.a.m.d. Fie şi numai din această înşiruire de teme ce pot fi regăsite, în stare mai mult ori mai puţin activă, în textul lui Marlowe, e cât se poate de limpede că acestuia i s-ar potrivi, cel puţin în parte, aprecierea că parcă ar fi unul scris dacă nu neapărat „azi", atunci cu siguranţă „ieri". Doar o privire ceva mai atentă descoperă că lucrurile stau niţeluş altfel şi că acest „altfel" complică misiunea regizorului şi a trupei care se încumetă să înscenеze piesa. Adică, deşi dispune de o actualitate ideatică, *Eduard al II lea* are o construcţie a intrigii şi a personajelor ce urmează alte reguli decât cele familiare spectatorului ce mai ştie câte ceva despre inovaţiile din literatura dramatică a secolelor al XX lea şi al XXI lea. Această lectură atentă a fost, fără doar şi poate, făcută şi de regizorul Szabó K. István şi se află la baza *atitudinii* şi a matricei stilistice în care e plasat spectacolul *Edward* de la Teatrul Naţional din Timişoara. Directorul de scenă a preferat o adaptare nu doar pentru motivul că a considerat că, din punct de vedere strict valoric, Marlowe *nu* e Shakespeare. Ci şi fiindcă, din câte se pare, el a fost mai curând preocupat de *retorica spectacolului* decât de text, pe care l-a redus la minimum, mai cu seamă în partea întâi a montării. Poate că tăietura e puţin cam nemiloasă. Poate că asemenea croitorilor buni, Szabó K. István s-ar fi cuvenit să mai măsoare o dată înainte de a tăia, fiindcă mizând mult pe vizual şi ambiţionând să construiască un *spectacol fizic*(firește, altfel decât în sensul celor ce l-au obsedat pe

Ion RIZEA și Cătălin URSU


Ion RIZEA

Artaud), s-a ajuns în situația ca lucrurile să nu fie chiar foarte clare. În partea a doua, acolo unde e mai mult text și mai puțină calofilie, lucrurile se îndreaptă semnificativ.

Edward (sau *edward* cu minusculă ?) e gândit pe formula teatrului în teatru. Există în acest sens numeroase semne ce se manifestă ca atare încă din primele momente ale reprezentației. Mă gândesc la decorul gândit de Kiss Borbála, decor ce reconstruiește scena unui teatru, din acela dacă nu neapărat cu mult roșu, oricum cu suficient aur. Mă gândesc apoi la detaliul că orchestra plasată în fosă execută *live* o uvertură și că la sfârșitul spectacolului instrumentiștii aplaudă în stilul specific spectacolelor de operă ori al concertelor simfonice. Muzica de scenă compusă de Dan Simion e de foarte bună calitate și integrată în macrosemnul spectacular. Videoproiecțiile datorate lui Lucian Moga amplifică structura *mise en abyme*, construiesc un al doilea plan, care fie dialoghează, fie îl completează pe cel principal. Iar filmul din final, cu secvențe din repetiții, cu regizorul dând indicații, cu interpreții în momentele de respiro mai subliniază o dată recursul la formula sus-amintită. Unii dintre interpreți cântă din flaut, acordeon ori din voce, toate aceste detalii devenind componente estetice explicite în sprijinul celor subliniate mai sus. Coregrafia lui András Loránt are însușirea de a imprima spectacolului o anume frenezie. Se ajunge până acolo încât, prin aducerea în prim-plan a expresivității corporale a componenților corului (Benone Viziteu, Romeo Ioan, Colin Buzoianu, Victor Manovici, Ioan Strugaru), spectacolul să se plaseze, cel puțin în anumite secvențe ale sale, *în vecinătatea* unuia de *teatru-dans*, cu un accent mai puternic pus însă pe prima jumătate a binomului. Și asta fiindcă, așa cum spuneam, András Loránt se concentrează pe expresivitate corporală și nu pe coregrafie. Ceea ce e foarte bine. Mai puțin bine e însă că – repet – mânat de dorința de a construi ceea ce el însuși numește a fi *un spectacol fizic,* de a face în așa fel încât construcția acestuia să imite o partitură muzicală, și aceasta din

Scenă din spectacol

convingerea că „spectacolul este imagine în primul rând, apoi ritm și sunet" (am citat din interviul publicat în revista *Atent* a Teatrului Național din Timișoara), lucrurile par la început cam prea confuze. Mai pe românește spus, dacă nu știi dinainte povestea, îți ia ceva timp să te dumirești ce se întâmplă cu adevărat în fața ta, adică „cine cu cine și de ce". Bănuiesc că Szabó K. István a avut în vedere o sporire a așteptărilor spectatorilor. Mă tem însă că, într-o anume porțiune, regizorului i-a cam scăpat din mână orologiul intern al montării și că explicitările necesare vin cu o oarecare întârziere, iar prețul plătit e că, la pauză, unii dintre cei aflați în sală, copleșiți (depășiți?) de excesul de ambiguitate (citește neclaritate!) caută drumul garderobei și al casei. În interviul deja menționat, regizorul declară: „plecarea spectatorului din sala de spectacole se întâmplă din două motive: ori că nu se-ntâmplă nimic pe scenă, ori că se întâmplă ceva care îl incomodează. Prefer plecarea publicului de la spectacol din cel de-al doilea motiv. Mi-ar plăcea ca spectacolele mele să provoace neliniște, și nu relaxare". Și dacă mai există și un al treilea motiv, născut din cumularea celor două? Și dacă neliniștea apare fiindcă din ecuație cam lipsește emoția și această absență incomodează? Iar ea e destul de modest prezentă în prima parte, în pofida faptului că tocmai pe ea declară că a pariat directorul de scenă. Treptat însă, pe măsură ce textul începe să-și reintre în drepturi, fără ca prin aceasta să devină dominator, lucrurile încep să capete consistență, iar elementele care până atunci păreau a evolua oarecum independent ori disparat chiar se coagulează într-o structură marcată de organicitate și purtătoare de sens. Cu urme evidente la nivelul receptorului. Adică, spectatorul cu ceva experiență în urmă privește totul ca un produs artistic de sine stătător, nu mai e preocupat să inventarieze transferurile dinspre spectacolele unui Tompa, Purcărete, Bocsárdi ori Măniuțiu către cel al lui Szabó K. István (făcute, desigur, în numele postmodernismului, cuvânt pe care eu nu l-am înțeles niciodată

altfel decât inventat pentru a acoperi toate semnificațiile posibile, fără ca nici una să fie cu adevărat precisă), ci chiar încearcă emoția la care aspiră regizorul a cărui „grafologie" (termenul apare tot în interviul din *Atent*) începe să se contureze ferm. Un punct de maxim interes e creația actorului Ion Rizea (*Edward*) al cărui joc dobândește în această a doua parte a spectacolului o intensitate dramatică deloc trucată, răscolitoare prin sinceritatea despuiată de orice artificiu. De aici apare și invocata emoție. Din faptul că tu, spectator, chiar intri în comuniune cu tragedia omului care a pierdut absolut totul, și iubire, și putere, căruia nu îi mai e rezervată decât moartea, care devine conștient că a fost mințit și înșelat și pentru care moartea aproape că nu mai contează. Febra durerii trădatului Edward capătă consistență fizică. Ochii actorului, mimica sa, privirea, gesturile sale te ard. Lascivul, senzualul Gaveston e bine creionat de Cătălin Ursu. Alina Reus (*Regina Isabella*) și Cristian Szekereș (*Mortimer*) joacă în așa fel încât personajele lor funcționează și fuzionează într-un convingător cuplu al răului. Și tot în a doua parte a spectacolului se clarifică și calitatea contribuțiilor celorlalți interpreți din distribuție. Mă gândesc la Sabina Bijan, care punctează și datorită realelor sale calități vocale, la Doru Iosif ori la Alecu Reus. Actorii din vechea gardă a Naționalului timișorean – Eugen Moțățeanu, Valentin Ivanciuc, Traian Buzoianu – prin implicare, dar și prin claritatea rostirii dau carnație lumii forfotitoare, mincinoasă, cu un neastâmpărat gust al complotului de la curtea Regelui Edward al II lea. Și nu trebuie uitată nicidecum contribuția copilului Mircea Ionuț Pandele.

Edward e departe de a fi un spectacol fără cusur. Dar dincolo de defectele pe care nu am ezitat să le subliniez, e în afara oricărui dubiu că Teatrul Național din Timișoara e ferm decis să revină în zona de interes a vieții teatrale românești. Un semn de seriozitate e și caietul de sală întocmit de Codruța Popov, cu multă și utilă informație. E drept că pentru a fi și accesibilă poate că nu ar fi tocmai rău să se găsească o soluție ca textul să nu fie defavorizat de grafică. Nu vreau să par cusurgiu cu orice preț, dar nu pot să nu observ că nici pe afiș, nici în caietul de sală nu figurează numele traducătorului. Și nu prea cred că Marlowe a lăsat și o versiune în limba română a piesei sale. Revista *Atent* (la care am făcut de mai multe ori referire în această cronică, semn că e un instrument de lucru cât se poate de util) e lucrată cu o seriozitate admirabilă de tânărul jurnalist Ciprian Marinescu. S-a putut deja deduce, cred, că nu este o publicație de tip almanah în miniatură, împănată cu rebusuri și integrame. E centrată asupra premierei din luna apariției. Cel mai recent număr conține nu doar interviul cu regizorul Szabó K. István (cu întrebări inteligente, deloc de circumstanță), ci și un solid dosar despre ceea ce se numește „teatrul gay". Sunt intervievați: Robert Patrick – pionier în dramaturgia gay, care declară, între altele, „recunosc că nu știu nimic despre teatrul din România" (e ușor să îl acuzăm pe intervievat de ignoranță, dar poate că nu ar fi nicidecum deplasat dacă ne-am întreba cum și cât mai suntem cunoscuți azi, după ce epoca rnarilor turnee de la începutul anilor'90 e de domeniul amintirii) – și John Fischer, director al celui mai vechi teatru gay profesionist din lume. Vă asigur că ambele interviuri nu urmăresc să facă prozeliți, ci doar să informeze. Iar la capitolul informație, iarăși nu stăm deloc bine. Așa că meritele lui Ciprian Marinescu se cuvin cu prisosință evidențiate.

Teatrul Național din Timișoara – Edward. **Adaptare după *Edward al II-lea* de Christopher Marlowe. Un spectacol de Szabó K. István. Scenografia: Kiss Borbála. Mișcarea scenică: András Loránt. Muzica: Dan Simion. Videoproiecții: Lucian Moga. Cu: Ion Rizea, Alina Reus, Cătălin Ursu, Sabina Bijan, Doru Iosif, Alecu Reus, Eugen Moțățeanu, Valentin Ivanciuc, Traian Buzoianu, Cristian Szekeres, Benone Viziteu, Romeo Ioan, Colin Buzoianu, Victor Manovici, Ioan Strugaru, Mircea Ionuț Pandele. Data premierei: 14 ianuarie 2007.**

Ion JURCA ROVINA

Modernitatea montării înlătură colbul...

Piesa lui Csiky Gergely, ***Paraziții (Ingyenélök)***, a pus, prin reprezentarea ei, în 1953, la Timişoara, prima cărămidă la baza înfiinţării actualului Teatru Maghiar (la început, o secţie a celui român), care astăzi poartă numele autorului. A fost scrisă în 1878 (prima-i lucrare dramatică datând din 1875), şi ea face parte dintr-o serie de 31 de piese, prolificul preot Csiky Gergely fiind în acelaşi timp romancier, eseist şi traducător. A fost un dramaturg informat, la zi, cu mişcarea teatrală a vremii, budapestanul având, de pildă, învoire de la episcopie să petreacă cinci luni la Paris, unde s-a familiarizat cu scenele Capitalei franceze, iar apoi a urmat şi nişte cursuri.

Am mai văzut pe aceeaşi scenă, cu o montare într-o comedie muzicală, *Irezistibilul*, o farsă cu situaţii scoase din registrul erorilor provocatoare de haz. *Paraziţii* (la început, *Proletarii)* este, în schimb, un text dramatic, din care regizoarea Török Viola a extras pentru montarea actuală (la Teatrul Maghiar din Timişoara) criza morală în care se află o pătură socială ce vrea cu orice preţ să-şi întreţină aparenţa unei condiţii sociale. Pentru aceasta, văduva de colonel Szederváry Kamilla trimite scrisori prin care solicită recompense după soţul martir, urmărind în paralel un candidat cu zestre pentru fata pe care şi-o prezintă drept fiică. Planurile ei sunt dejucate până la urmă de un alt escroc, vânzător al propriei soţii,

Zátony Bence, care ajunge aici în postura de ginere şi atrage în altă afacere de acest fel, cu aşa-zisa fiică a Kamillei, pe îmbogăţitul proprietar de oi Timót Pál. Subiectul se lasă dedus din întâlnirile sporadice sau de societate în salonul Kamillei care întreţine aparenţele cu o artă specială a camuflajului sub ţinuta unei nobleţi moştenite, pentru care o instruieşte pe fata a cărei adevărată identitate i-o ascunde ei înseşi.

Salonul talonat de uşi compacte, deschizându-se în funcţie de situaţie şi apariţia personajelor, devine spaţiul captiv, sugerat de scenograful Bartha József şi prin alte elemente de decor, cum ar fi masa manevrată după împrejurări, sau prin întoarcerea uşilor cu feţele albe, când lucrurile murdare sunt date în vileag, pentru ca decorul să dobândească valoarea unei instanţe simbolice. Scenele (scenariile) au cursivitate, se succed de la simplele confruntări până la aglomerarea de vârf a invitaţilor la nuntă, când personajele se definesc în relaţionările dintre ele sau în oglinda de ansamblu a micii societăţi. Interpreţii sunt prinşi într-o mişcare coregrafică de efect – în special, tabloul nunţii – semnată de Könczei Arpád. O modernitate degajată străbate spectacolul în încercarea de a alunga colbul de pe un text critic, virulent, care la vremea lui a produs reacţii. Spectatorul este situat într-o parodiere accesibilă, redată cu mijloace schematice, dar cu putere de comunicare.

De sub colbul vremii, personajele vin în actualitate prin coloratura lor, definită chiar de eşuarea în imoralitate. Văduva Szederváry Kamilla poartă cu ea din trecut spre prezentul scenic stigmatul înşelăciunii şi prefecătoriei bine ascuns, divulgat însă printr-o imagine grăitoare dată de actriţa Szász Enikö, mereu într-o stare de satirizare a eroinei tocmai prin mimica serioasă şi importantă pe care i-o acordă agitatei văduve. Manevrele ei sunt susţinute de omul casei, Mosolygó Menyhért, bine prins, în slugărnicia lui, de către Dukász Péter. Degajat, sarcastic, malefic îşi „trâmbiţează" actorul László Péter, în aleasa societate, pe negustătorul de sentimente şi neveste, numitul Zátonyi Bence, un personaj cu nuanţă de absurd, atât de actual. Fosta lui soţie află că a fost înlăturată în urma unui târg, dezaxata Elza fiind una dintre cele mai personale întruchipări, „coregrafiată" în mişcare de Tar Mónika. Cumpărătorul involuntar al miresei, omul cu bani, îndrăgostit din umbră, este personajul intrus, Timót Pál, sub nivelul de ţinută al celorlalţi, îmbrăcat" ca atare de Bandi András Zsolt. Iar victima (descoperind că mama ei nu e cea adevărată şi, ca atare, a trăit în minciună, apoi, mireasă fiind, e vândută), este nevinovata Irén, care apare ca o minge aruncată dintr-un teren în altul, fără o anume distincţie, ci mai mult mimată de către Lörincz Rita. Doar că în *happy end*-ul lor, îl va face fericit, până la urmă, pe tânărul Darvas Károly, interpretat de Kiss Attila. Ceilalţi, dintr-un aşa-zis anturaj, dau un plus de culoare într-un spectacol care satisface, în general, gustul publicului.

Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely", Timişoara – Paraziţii (Ingyenélök) **de Csiky Gergely. Regia: Török Viola. Scenografia: Bartha József. Muzica şi coregrafia: Könczei Arpád. Asistent de coregrafie: Kertész Zsuzsa. Dramaturgie: Csésp Zoltán. Cu: Szász Enikö (*Szederváry Kamilla*), Lörincz Rita (*Irén*), László Péter (*Zátonyi Bence*), Dukász Péter (*Mosolygó Menyhért*), Bandi András Zsolt (*Timót Pál*), Kiss Attila (*Darvas Károly*), Mátyás Zsolt (*Bankó Béni*), Tar Mónika (*Elza*), Kocsárdi Levente (*Tulipán*), Tankó Erika (*Tulipánné*), Borbély Bartis Emilia (*Borcsa*), Molnos András Csaba (*Ordas*), Asztalos Géza (*Mákony Bálint*), Tokai Andrea: (*Mákonyné*). Premiera: 30 noiembrie 2006.**

Nicolae PRELIPCEANU Sibiu

Vremea teatrului, vremea muzicii, vremea dansului

Spectacolul lui Radu-Alexandru Nica, cu piesa ***Vremea dragostei, vremea morții*** de Fritz Kater, te prinde de la început, prin ritmul său drăcesc, impus de regie, dar și de tinerețea și pofta de joc a actorilor: Ofelia Popii, Cătălin Pătru, Florentina Țilea, Diana Fufezan, Florin Coșuleț, Bogdan Sărățean și Horia Nicoară. Povestea e aceea a unor tineri, abia ieșiți din adolescență, care încearcă disperat să-și trăiască acest anotimp așa cum îi îndeamnă demonul interior și exterior al vârstei, dar se lovesc de barierele politice, de granițele închise ale Republicii Democrate Germane. Piesa nu e deloc una politică, dar pentru cei care au trăit în același lagăr, politica respiră prin toți porii textului, prin tot ceea ce se întâmplă cu băieții și fetele acestea, cu familiile lor destrămate tocmai de granițele ermetice care, totuși, o dată trecute spre afară, sunt extrem de greu, dacă nu imposibil, de trecut înapoi.

Primele secvențe, pe muzica drăcească a formației Ramstein, îți semnalează parte din ceea ce va urma. Baletul grotesc și aluziv cu toți protagoniștii în fața cortinei amintește de așa numitele brigăzi artistice de agitație, dar montat, de data aceasta, în cheie parodică. E ca un fel de carusel, în care fiecare intră și iese din joc, reintrând „în rânduri", cum cerea un cântec vechi și comunist: „Intră în rânduri, nu sta pe gânduri". Nu de alta, dar gândurile te-ar putea preveni asupra primejdiei...

Dramaturgul a lucrat cu abilitate, evenimentele decurgând foarte firesc unul din altul, cu anumite sincope, parcă și ele ieșite din acest balet, în fond disperat, al celor care sunt pregătiți să devină „oameni noi", dar ei vor să fie doar oameni tineri și liberi. Libertatea lor e subliniată de aventurile erotice întâmplătoare, în ciuda interdicțiilor unui regim pudibond, ca toate regimurile concentraționare, sau de violența unor conflicte între tinerii eroi, ca și de felul în care privesc ei lumea.

Regizorul Radu-Alexandru Nica a construit cu multă atenție fiecare scenă, fiecare personaj, lăsând exact atâta libertate de improvizație fiecăruia, cât să pară totul foarte natural în ochii spectatorilor. Fetele și băieții își joacă pe rând felia proprie de rol principal, reintrând, cum spuneam, în decorul viu al spectacolului. Pe Ofelia Popii, pe Florentina Țilea le-am văzut și în *Pescărușul* lui Andrei Șerban, unde erau/sunt de asemenea prezențe remarcabile, care se reține. Ar fi nedrept să remarci, însă, din acest excelent spectacol de la Teatrul Național „Radu Stanca" numai pe cineva anume, pentru că fiecare interpret are partea lui de glorie, partea lui de improvizație controlată foarte bine și care dă efecte spectaculare foarte prizate de public.

Scenografia lui Andu Dumitrescu face și desface spațiul scenei sibiene, astfel încât acesta să poată cuprinde un enunț foarte complex asupra vieții în socialism, chiar dacă, așa cum spuneam, spectacolul nu e unul politic.

Cuiva care nu a trăit în socialism i s-ar putea părea pur şi simplu modern ceea ce vede, fără să ştie că tot acest modernism nu este decât un semn de revoltă, unul de nesupunere al tinerilor la regulile de cimitir încremenit ale comunismului. De altfel Radu-Alexandru Nica declară că generaţia lui, „a celor cu vârsta cuprinsă între 20 şi 30 de ani, a perceput altfel comunismul." El a dorit să dea în spectacolul său „O perspectivă cald-ironică, îngăduitoare, faţă de cele două variante ireconciliabile de până acum (idolatrie tâmpă versus sarcasm/tragism)" asupra socialismului, dar tragicul pluteşte asupra acestor vieţi care îşi caută un drum şi se lovesc, totuşi, în ciuda energiei lor tinereşti, de bariere peste care nu se trece decât cu sacrificii inimaginabile.

Să nu-l uit, fie şi numai în final, pe Florin Fieroiu, autorul coregrafiei extrem de sugestive care punctează spectacolul cu *Vremea dragostei, vremea morţii* de Fritz Kater.

Mircea MORARIU

Rememorarea ca terapie

În *Vremea dragostei, vremea morţii*, spectacol realizat după a doua parte a „Trilogiei R.D.G."-ului scrisă de Fritz Kater, conceput ca o tentativă de surprindere, dar şi de analiză în limbaj teatral a răului comunist şi a strategiilor de care s-a servit acesta pentru a-şi impune victoria, regizorul Radu-Alexandru Nica îşi continuă dialogul de tip interogativ cu istoria în ***Balul***, montare dinamică şi cu consistent grad de justificare artistică, chemând la (auto)reflecţie pe marginea unui secol bolnav, marcat de ideologii perverse şi falimentare, dar şi de oameni culpabili prin aceea că nu au găsit suficientă putere morală de a le opune rezistenţă atunci când ar fi trebuit să o facă. Se poate să fi avut dreptate cronicarul când scria că oamenii sunt sub vremi. Este posibil ca prea adesea vremurile să fi făcut astfel încât să le fi hărăzit oamenilor mai curând valsul cu răul şi cu moartea, decât tangoul cu binele şi cu viaţa. Dar sensul adânc al acestui *puzzle* pe care ne poftеşte să-l descoperim, analizăm şi decodificăm spectacolul de la Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, *puzzle* din arhitectura căruia e complet exclus cuvântul, locul de cinste revenindu-le dansului, mişcării, expresivităţii corporale(coregrafia e semnată de Carmen Coţofană) şi muzicii, se cuvine căutat, în opinia mea, tocmai în stabilirea rostului absenţei vorbelor. Cred că dacă în *Balul* se tace, la mijloc nu a fost doar intenţia de a construi pe scenă un fel de film mut, cu acompaniament muzical din *off*, prin intermediul cadrelor căruia se scrie un compendiu de istorie a României din secolul al XX lea, ci o intenţie mult mai profundă. Aceea de a sublinia ideea că, dacă secolul al XX lea a fost cel al atâtor urgii, siluiri, al manifestării agresive şi copleşitoare a unui rău cu inimaginabil de multe feţe, asta s-a petrecut şi fiindcă oamenii au tăcut în chip vinovat, s-au lăsat duşi de ape, prea puţini fiind aceia ce au îndrăznit să acţioneze ca fiinţe vorbitoare şi raţionale şi să-şi exprime în mod limpede atitudinea *contra* acelor momente, acţiuni, fenomene şi semeni de-ai lor ce au

Ofelia POPII
Foto: Claudiu Rusu

făcut astfel încât normalul să fie pus între paranteze, iar între oameni şi firesc să se insinueze ruptura.

Împreună cu Mihaela Michailov, Radu-Alexandru Nica a alcătuit un scenariu dramatic ce reţine, într-o selecţie personală, clipele considerate definitorii şi demne de a fi aduse pe scenă spre a recompune zbaterile ce au acoperit viaţa, diformităţile ce au periferizat normalitatea, agitaţia ce a anihilat tihna, calvarul care a copleşit omenirea. În secolul al XX lea, deşi rămasă *aux portes de l'Orient*, România nu a mai fost nicidecum locul *ou tout est (était) pris a la légere*. Dimpotrivă, veacul a fost cel al deconturilor crude care au adus cu ele furia celor două devastatoare extremisme – nazismul şi comunismul – a căror punere în practică s-a plătit cu viaţa. Numai că, lipsită de un sistem imunitar eficient, privată de o solidă tradiţie democratică, România s-a mulţumit în continuare, ca, deşi pusă în faţa unor teribile încercări, să se manifeste ca „ţara ca şi cum", după cum crud şi cu vădite intenţii polemice o numeşte într-o carte recent apărută (*Despre Securitate – România, ţara „ca şi cum"*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006) jurnalistul Traian Ungureanu. A fost locul în care s-a tăcut asurzitor, în care victorios a fost, ceea ce acelaşi Traian Ungureanu numeşte „onirismul mincinos" . Iar ţara a trăit tragic „în afara propriei realităţi" şi poate tocmai de aceea a suportat mai mult decât altele „devianţa" şi „disimularea", dominante ale veacului nebun. La întâlnirea cu neprietenoasa-i istorie, România a opus nu acţiunea concretă, ci „aplecarea spre eschivă". Iată motivele în virtutea cărora cred că funcţia principală a spectacolului *Balul* e aceea ca, din perspectiva lui 2007, an a cărui importanţă trebuie supraestimată propagandistic, dar care, neîndoios, ne oferă şansa unui nou început, să ne îndemne să începem să învăţăm a ne debarasa de eschive, de laşităţi, de minciună, de atotputernicia lui „ca şi cum". Cheia ideatică în care am decodat montarea, ce reconstruieşte scenic „o lume dispărută", e aceea polemică. O cheie ce atrage atenţia asupra catastrofei produsă de „nepăsarea prescrisă parcă genetic pentru tot ce nu mai e de faţă (trecutul)", o polemică al cărei rost e să ne deschidă ochii asupra faptului că „neavând memorie şi regrete, modele şi deficite, pornim harnic şi nepăsător spre erori pe care le-am mai făcut". (cf. Traian Ungureanu – *Tehnica neputinţei la români*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006).

Matricea spectacolului e împrumutată dintr-o producţie a Companiei *Théâtre du Compagnol*, preluată ceva mai târziu de Ettore Scola în filmul care se chema chiar *Balul*. Iar „balul românesc" al delirului se consumă în spaţiul unui bar. Este deopotrivă balul faptelor, dar şi balul rememorării. O rememorare fundamentată pe aducerea în prim-plan a ceea ce Pierre Nora numea, într-o carte apărută în 1984 la Editura Gallimard din Paris, *locuri ale memoriei*, reprezentate din „resturi" materiale, simbolice şi funcţionale ce au o aură simbolică, care sunt „obiectul unui ritual" sau slujesc readucerii în faţă, în mod concentrat, a amintirii. O amintire care, în cazul de faţă, convoacă perioada cuprinsă între 1914 (începutul primului război mondial) şi decembrie 1989, moment ce a însemnat căderea formală a comunismului. Totul, după cum spuneam, din perspectiva noului început pe care îl poate reprezenta anul 2007. Un tânăr barman pregăteşte „sala de bal". Undeva, pe o plasmă, se văd secvenţe dintr-un meci de fotbal. Apar apoi, rând pe rând, actorii, cei care prin dans, mişcare, mimică, expresivitate, prin rapide schimbări de costum vor *actualiza* şi conferi materialitate locurilor memoriei. Pe LCD-ul din bar, imaginile se schimbă pe neaşteptate. Şi astfel, prezentul e invadat, acoperit,

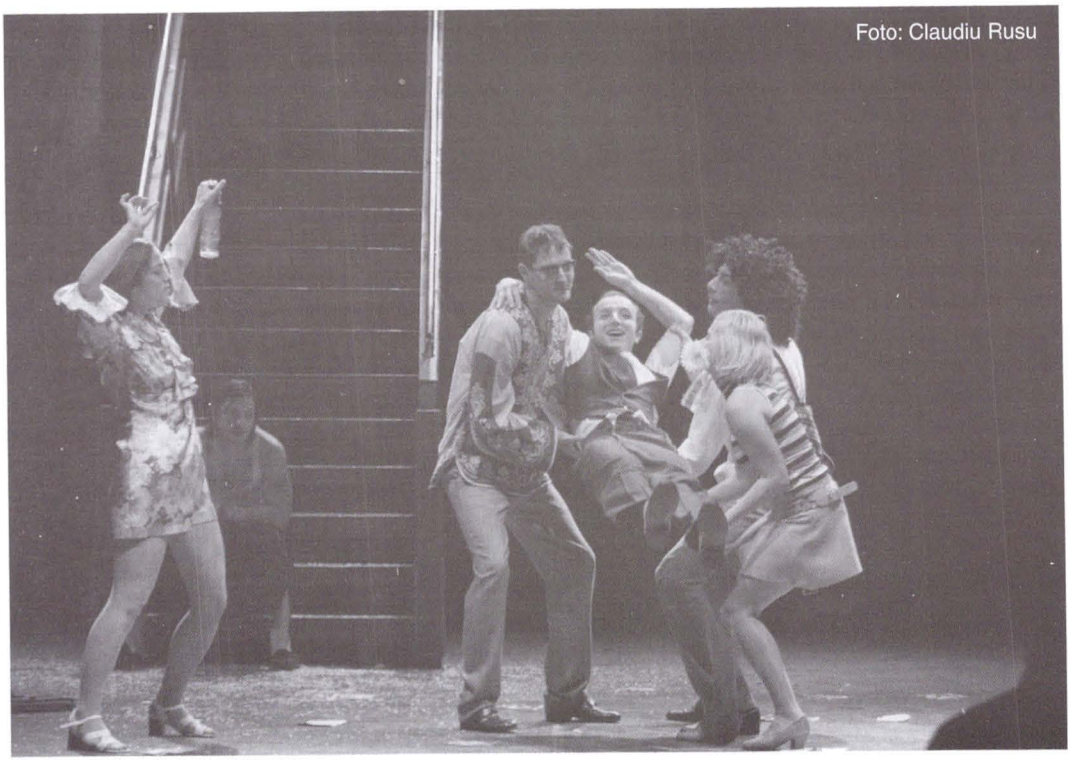


Foto: Claudiu Rusu

sufocat de istorie. Ne trec prin faţă şi ni se solicită să rememorăm, asociind ofertei de pe scenă, propriile noastre amintiri ori cunoştinţe dobândite din cărţi, relativa normalitate de la începutul anilor'20 rapid scurtcircuitată de insinuarea şi ascensiunea dreptei legionare, iar mai apoi de naţificarea ţării, cel de-al doilea război mondial, Holocaustul şi ocupaţia fascistă. Întru edificarea acestui carusel al timpului, vizualului i se asociază o puternică latură muzicală, aici spectacolul beneficiind de aportul compozitorului Vasile Şirli ce i-a alcătuit coloana sonoră. Încet, pe nesimţite, istorioarelor de amor şi micilor episoade de violenţă casnică le iau loc macropresiunea şi violenţa istoriei. Languroaselor cântece ale vreunui Cristian Vasile sau Jean Moscopol li se substituie *Lili Marlen*, cu „firescul" nenatural cu care ceva mai târziu şi trecând peste preţul vieţilor pierdute în război, ocupaţia germană e înlocuită de cea sovietică. Numai că, dacă naţificarea a fost una totuşi relativ scurtă prin raportare cu scara istoriei, sovietizarea a fost nu doar incomparabil mai lungă, ci a implicat efecte infinit mai dure. Odată cu comunismul, au dobândit statut de lege minciuna, falsitatea, dublul discurs, laşitatea, toate scuzate de falsa interogaţie *la ce bun?* La ce bun să te împotriveşti? La ce bun să refuzi? La ce bun să devii disident? Ce ne reaminteşte ori ne spune spectacolul? Că am asistat cu reacţii minime la siluirea ţării, că ne-am acomodat repede, ba chiar nu fără voluptate, cu ambiguitatea, că am făcut din ea un mod de viaţă, că am jucat cu elan după cum ne-a cântat istoria scoasă din ţâţâni, dar neîncercând prea mult , ori aproape deloc să o modelăm şi să o calmăm; că am plâns fătarnic la moartea lui Stalin şi ne-am lăsat lesne păcăliţi de instaurarea perversului „comunism naţional" fără a înţelege că el se confundă cu „stalinismul pentru eternitate", că am crezut orbeşte în „scena

balconului" din august'68 şi pentru o clipă nu am mai mimat balul, ci chiar am dansat cu convingere o efemeră Horă a Unirii, neştiind că ea va zămisli monştri, că am marşat la jocul culturii oficiale savurând-o deopotrivă pe cea alternativă, atâta vreme cât ea a existat cu voie de la stăpânire, că am fost înşelaţi de oazele de adevăr lăsate să existe ca să se impună mai abitir minciuna, că am acceptat cam fără rezistenţă umilirea fiinţei umane, fără a ne gândi prea mult că ne umilim pe noi înşine, că am făcut copii la comandă şi am marşat la statul voluptuos la cozi, că am inventat strategii de supravieţuire în loc să proiectăm acţiuni de împotrivire, asemenea altora din jurul nostru, că ne-am construit în propria ţară şi între noi înşine propriul zid al Berlinului, că au fost femei ce au plătit cu viaţa refuzul de a fi reduse la statutul de animale de reproducere, că ne-am cam mulţumit să privim în tăcere când unii dintre noi au săvârşit acte de curaj şi am căzut la proba de foc a solidarităţii. Că am fost minţiţi, dar că am şi mint. Că am coabitat aproape fericiţi cu minciuna. Că, la urma urmei, am dansat mai toţi născuţii, cu mai mult ori mai puţină dăruire, la marele bal al minciunii comuniste. I-am acceptat nepermis de mult nu doar pe Nicolae Ceauşescu şi socialismul său dinastic, ci şi pe Adrian Păunescu, cel care în mascarada numită *Cenaclul „Flacăra"* ne păcălea atât cu patriotismul său de faţadă, generos remunerat de propaganda oficială, cât şi cu falsa-i disidenţă. Am admis ambiguitatea şi balul a continuat. Chiar dacă uneori mai înregistram seisme interioare. Am aspirat la ţărmul îndepărtat al Occidentului, rămânând cantonaţi la cheiurile Orientului. Iar când a venit momentul 1989, am tratat şansa tot în registrul lui „ca şi cum" şi de aceea am ratat startul.

Receptat din perspectiva lui 2007 şi a noii şanse pe care acest an a adus-o, *Balul* aproape că ne imploră să nu cădem din nou în greşeală. Ne cere un examen de conştiinţă, ne îndeamnă la acţiune. Nu mă sfiiesc să spun că spectacolul chiar are un mesaj. Meritul lui Radu-Alexandru Nica e că a găsit modalităţile artistice de a face astfel ca mesajul să ne fie transmis în alt chip decât la modul didactic ori propagandistic. Că în remarcabilul decor al lui Helmut Stürmer şi înveştmântaţi în excepţionalele costume concepute de Maria Miu, tinerii actori ai Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu se validează ca artişti şi funcţionează ca trupă. O trupă la formarea şi coagularea căreia am asistat din fotoliul meu de spectator ce s-a bucurat la spectacolele semnate la Sibiu de mari regizori precum Silviu Purcărete, Mihai Măniuţiu, Tompa Gábor sau Andryi Zholdak. Spectacole ce au făcut ca actori precum Diana Fufezan, Gabriela Neagu, excelenta Ofelia Popii, Florentina Ţilea, Codruţa Vasiu, atât de specialul Adrian Matioc, Adrian Neacşu, Horia Nicoară, Cătălin Pătru, Viorel Raţă sau Pali Vecsei să facă în timp o a doua şcoală. Aşa că *Balul* poate fi citit şi ca un extrem de solicitant şi de sever examen de absolvire. Trecut de cei mai mulţi cu calificative superioare.

Nu am fost niciodată adeptul ideii că în fişa de post a criticului s-ar afla găsitul de nod în papură cu orice preţ. Dar pentru a-şi îndeplini cu adevărat rostul, socotesc că e absolut obligatoriu ca el să sublinieze ideea că totul în teatru e perfectibil. Din perspectiva perfectibilului, mă grăbesc să afirm că poate, pentru a da ceva mai mult impact locurilor-memorie, se impunea un plus de rigoare din partea unora dintre colaboratorii lui Radu-Alexandru Nica. Cred că nu întotdeauna „documentul" muzical ales cuplează perfect cu momentele unei anume epoci. Cazul cel mai flagrant e plasarea pseudomelodiei „Cincinalul în patru ani şi jumătate" ca anterioară „iepocii" Ceauşescu. Or, „melodia" cu pricina a dat semnalul reîntoarcerii la proletcultism în muzica uşoară, în primii ani de după

celebrele teze din iulie 1971. Se poate ca Vasile Şirli să fi optat pentru pretinsul „op" din motive de ritm şi pentru pregnanţa mesajului. Îi stătea la dispoziţie, însă la fel de bine încă şi mai celebrul *Hei, rup, hei rup, cad stânci de fier*! „ şlagăr" al guvernării Gheorghiu-Dej. Eroarea e cu atât mai flagrantă cu cât muzica, aflată în complementaritate cu imaginile, funcţionează, pentru mine cel puţin, asemenea *madeleinei* lui Proust. Mă tem că lungul moment extras din panoplia cenaclului *Flacăra* e generator de un alt tip de ambiguitate decât cea care dă farmec spectacolului teatral. O ambiguitate năclăită, ce se pretează la manipulări. Încă şi mai rău e că în economia scenariului acest moment lătăreţ se plasează chiar în vecinătatea celui consacrat Revoluţiei din Decembrie1989. Admit că versurile lui Adrian Păunescu „suntem copiii unui veac bolnav" chiar caracterizează secolul. Dar nu Adrian Păunescu era cel mai îndreptăţit să spună asta şi să fie acum citat în spectacol. Fiindcă şi el a contribuit, cu tot circul aferent Cenaclului *Flacăra*, la îmbolnăvirea veacului. Că astăzi fostul poet de curte spune cu totul altceva şi că îşi inventează o falsă disidenţă e treaba sa şi a posturilor de televiziune care îi găzduiesc lamentările şi minciunile. Pe tinerii Radu-Alexandru Nica şi Mihaela Michailov îi invit, spre a se dumiri, să citească un text al lui Andrei Pleşu, text intitulat *Adrian Păunescu, politica şi literatura*, tipărit în *Dilema* nr. 62 din martie 1994 şi republicat în volumul *Chipuri şi măşti ale tranziţiei* (Editura Humanitas, 1996). Să citească şi să ia aminte. Se prea poate ca, în versurile citate în spectacol, Adrian Păunescu să se fi arătat ca un poet talentat. Dar, după cum bine observă Andrei Pleşu, „problema e că pe domnul Păunescu nu-l interesează din cale-afară poezia, nici măcar propria poezie. Pentru domnia sa, talentul nu e decât un instrument în plus de făcut tapaj". Şi e păcat că într-un spectacol cu miză, i s-a dat ocazia, fie şi indirect, lui Adrian Păunescu să mai facă încă o dată tapaj. E aici o chestiune de adecvare sau, mai curând, de inadecvare. La înlăturarea ei, un rol important îi revine spectatorului. Într-un anume fel, *Balul* impune o receptare activă de genul celei pe care o reclamă *Elizaveta Bam*, spectacolul lui Alexandru Tocilescu de la „Bulandra". Intră în joc în procesul receptării informaţia istorică, cultura politologică, calitatea memoriei, dorinţa de a-ţi reaminti cât mai exact ce a fost cu adevărat, refuzul viziunii melioriste, anihilarea tendinţei de a avea o viziune retroactivă „îmbunătăţită". Intră în joc sinceritatea cu noi înşine şi capacitatea de a ne privi în oglindă.

Cu cât informaţiile receptorului sunt mai bogate , cu atât abţinerile riscă să fie mai accentuate. Iar riscul acesta s-ar cuveni să îi pună uşor pe gânduri pe semnatarii scenariului. Dar, dincolo de ele, socotesc important faptul că un regizor tânăr vine cu o replică artistică la acele voci ce ne solicită pervers să încheiem degrabă conturile cu trecutul, în numele reconcilierii şi fericirii generale. Or, reconcilierea nu va putea fi autentică, cu atât mai puţin fericirea generală, decât în clipa în care adevărul nu va mai fi ascuns sub preş şi vom afla cât de mult a contribuit fiecare dintre noi la elanurile „balului" comunist. Oricâte costuri ar implica aflarea adevărului.

Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu – Balul. **Versiune scenică de Mihaela Michailov şi Radu-Alexandru Nica după o idee a Théâtre du Compagnol. Regia: Radu-Alexandru Nica. Decor şi light-design: Helmut Stürmer. Costumele: Maria Miu. Coordonator muzical-compozitor: Vasile Şirli. Cu: Diana Fufezan, Gabriela Neagu, Ofelia Popii, Florentina Ţilea, Codruţa Vasiu, Florin Coşuleţ, Adrian Matioc, Adrian Neacşu, Horia Nicoară, Cătălin Pătru, Viorel Raţă, Pali Vecsei. Data premierei: 20 ianuarie 2007.**

Natalia STANCU Galați

O altfel de mobilă și o altfel de durere

Paradoxal sau nu, în ultimul deceniu, filiera occidentală – masive și repetate invitații la Avignon, la Bienala de la Bonn, premiere absolute în Germania, Elveția etc. – au fost cea care a făcut să bată un vânt generos în pânzele noului val al literaturii ruse. Fapt care a avut ecou și la noi . Cu deosebire deschiși spre lume și spre teatrul contemporan, tinerii regizori români ne-au propus și provocatoare piese de Evgheni Grișkoveț (*Orașul*), de frații Presniakov (*Terorism*) și de Vasili Sigarev (cel cu *Plastilina* și cu *Membrul fals*).

Dar tot pe afișele noastre – afișele unor teatre mari și importante – au figurat, prin spectacole de succes și longevive, și piese ale unor artiști afirmați pe vremea Uniunii Sovietice. Mă gândesc la Al. Ghelman, Ludmila Razumovskaia și, în primul rând, la Aleksandr Galin, care a cucerit și New York-ul și, Rio de Janeiro, și Tokyo. *Retro, Stele în lumina dimineții, Sorry, Audiția* par a înfrunta fără pașaport de favoare și fără gerovital ori botulină atât trecerea granițelor, cât și a timpului cu modele sale. ***Retro*** jucată mai demult la Naționalul din Târgu Mureș și la București (Odeon), a fost reluată, cu succes la Teatrul „Fani Tardini" din Galați în regia lui Mircea Cornișteanu.

Cine a urmărit scrisul lui Galin înțelege că prin el nu triumfă doar teatrul de acută observație și scormonitor adevăr psihologic. Scriitorul rus știe cum să sugereze la eroii săi contemporani, dincolo de slăbiciuni și patimi etern-umane și ravagiile istoriei recente ori ale unei condiții sociale nefericite. Știe „să facă punct" cu actualitatea, în ceea ce are ea mai nou și dramatic . Și aceasta fie că amintește de sechelele războiului și de tristețea vieții în comunism; fie că pornește de la alte" sate ale Ecaterinei a II-a" din perioada" glasnosti", și a unei Olimpiade la Moscova; fie că surprinde șocurile tranziției și așteptărilor dezamăgite; fie că ironizează disperata utopie a unor amărâte care visează, cu orice preț, o strălucită carieră „artistică" în Japonia; fie că denunță odată cu practici mafiotice, cât de alienantă e îmbogățirea; fie că evocă deziluziile exilului, ale fugii în altă țară și ale căutării confuze de rădăcini .

Dar Galin mai știe ceva, el știe, spunând o poveste (ba chiar mai multe povești), să facă stop-cadru pe situații de viață și gros-plan pe chipul eroilor, să surprindă prin personaje mărunte, insignifiante social, o tumultuoasă viață și exigență sufletească (întreținând astfel un mit fundamental al literaturii ruse). Mai mult, Galin transmite, astfel, un îndemn la reflecție și veghe pentru salvarea omenescului și a reperelor morale ce îl definesc. În timp ce generația post-modernistă insistă pe anatomia răului și pe radiografia derutei – ce generează iremediabil schizofrenie, violență și perversitate – Galin face o benefică arheologie a binelui . Îl descoperă în spatele unor măști înșelătoare, cu trăsături înghețate și grotesc schimonosite. Îl descoperă printre bătrâni ce par fără speranță și printre tineri ajunși la marginea societății, printre ciudați și alienați. Și întreține fie și iluzia puterii regeneratoare a binelui a resurselor oamenilor de a comunica, a se înțelege, a se ajuta .

Dar să revenim la spectacolul de la „Fani Tardini" . Mircea Cornișteanu, care a pus în scenă recent *Audiția* s-a aflat la Galați la a doua colaborare cu Galin. Regizorul face (după minunatul spectacol de la Comedie) o nouă demonstrație a complexității feliei de viață din piesele scriitorului; ca si a faptului că întâmplările și

Liliana LUPAN, Ioana Citta BACIU, Svetlana FRIPTU

oamenii de la Moscova, Rostov sau Kursk rămân pentru noi, românii, extrem de familiare. Inteligența creatoare artistic a lui Cornișteanu se răsfrânge în toate articulațiile și detaliile expresive ale jocului actoricesc (începând cu aparițiile eroilor în haine de la" second hand" , chiar atunci când veșmintele par extrem de „căutate" , continuând cu relațiile comice cu obiectele). Aș insista, însă, pe importanța *ramei,* a situării de ansamblu pe care o propune directorul de scenă, ridicând piesa la o superioară putere simbolică și problematică(e vorba de un demers elegant realizat prin montajul diferit al câtorva replici ce îi aparțin scriitorului) .

Spectacolul începe cu un lung monolog al bătrânului Nikolai Mihailovici Cimutin, lăsat singur în elegantul apartament moscovit al fiicei sale (unde a fost adus după moartea nevestei), Cimutin se simte ca într-o colivie aurită. Fostul tinichigiu care căuta orizontul de la înălțimea periculoasă a acoperișurilor simte nevoia să iasă din spațiul închis, să privească afară, să hrănească porumbeii, să vorbească cu ei (gesturi ce devin ritualice)și să viseze la zborul în libertate . Într-o contrastantă simetrie cu această primă scenă se află finalul spectacolului, când, în același cadru, își face apariția ginerele lui Cimutin, Leonid. Absolventul de istorie devenit patron de Consignație, atașat până la iubire, singura lui iubire, de mobilele lui stil, demne de un muzeu, pare a ni se adresa, îndemnându-ne să apelăm la el dacă avem nevoie de vreun serviciu . Numai că, în timp ce bătrânul *deschidea fereastra(*către cer, către natură și către noi)ginerele *o închide* . Mulțumit de sine și de confortul său, de reușita sa în viață și de relațiile sale, el rămâne opac la viață, la lumină, la libertate, și, mulțumit, *„trage obloanele".* Și în acest moment observi și mai clar că cel de-al patrulea perete mobil, conceput de scenograful spectacolului, Viorel Penișoară-Stegaru are și insemnele unei Prăvălii, dar și ale unei Închisori.

Realismul imaginii, autenticitatea scenelor de viață, cuceritoare, se încarcă în permanență, în abordarea lui Mircea Cornișteanu, cu sugestii simbolice – ce conferă tablourilor forță de generalizare, profunzime și chiar mesaje subliminale – toate cu resurse de a activa meditația morală. Talentul și experiența sa își spun cuvântul și în configurarea personajelor și în dezvoltarea componentelor de râsu'-plânsu' a acestei comedii grave și substanțiale ce dezvoltă subiectul „pensionare căutăm pensionar" și mai ales pe cel al peținii unui bătrân de către trei femei necăjite (manipulate de familia moșului care vrea să-i facă un ultim rost în viață). Intră în joc: șocul aparițiilor (care cu pungi de plastic în mână, care cu imitații Louis Vuitton), paleta gesturilor (stângace sau afișat și ridicol dezinvolte), desenul mișcării (între agitație haotică și înțepeniri intimidate).

Detalii revelatoare vizual și plastic sunt însoțite și orchestrate de expresive erupții verbale (cu variate ritmuri și tempouri) alternate cu tăceri încordate .

Ca și în scrisul lui Galin, aparențele pitorești sunt depășite în favoarea dezvăluirii mentalităților și, mai ales, al unui tumultuos univers interior.

Prin jocul lor, interpreții amplifică și aprofundează diversitatea tipologiilor.

O fac adâncind adevărul uman și pregnanta individualitate a eroilor.

Moscovitul prin adopție Cimutin, este, la Galați, cunoscutul actor al Teatrului din Brăila – Bujor Macrin. Dincolo de aspectul de bătrân arțăgos, „ciufut" și „smucit" – Macrin (agitându-se, răspunzând mult prea conștiincios la telefoane, jucând singur șah) surprinde fragilitatea și neliniștea, criza. Urmărim manifestările paradoxale ale acestor trăiri – prin atitudini ostentativ rezervate, tăcute, sau, dimpotrivă prin ieșiri nevrotice, chiar ilare. Treptat, potretul se modifică, devin mai evidente suferința legată de lipsa nepoților și a iubirii fiicei sale, generozitatea, altruismul, luciditatea(care nu exclud visul evadării) .Macri confirmă că e un artist talentat, capabil de un joc modern, ferit de excese demonstrative, de ostentație, de accente cabotine, un joc interiorizat și convingător.

Dar la spectacolul la care am fost – vechi și supărătoare probleme ale emisiei vocale au sabotat mai ales transmiterea monologului inițial – spectatorul având de suferit.

Într-o formă excelentă, începând cu aspectul fizic performant, realmente atrăgătoare și foarte nostimă – Ioana Citta Baciu imprimă Rozei Aleksandrovna o vitalitate pe măsura idealismului ei disperat. Iat-o pe Roza, făcându-și apariția în fustă mini, despicată îndrăzneț, cu ciorapi cu model fantezist, cu bluză și geantă cu sclipici, cu o perucă blondă numai cârlionți...Iat-o bând doar șampanie, mâncând doar icre negre, trăgând voluptuos din țigară. Iat-o cu reflexe și poze de distincție și prețiozitate, cu vechi afectări de femeie cu mulți adoratori...Ioana Citta Baciu reușește să sugereze, dincolo de aparențe, dincolo de doza de inconștiență – drama femeii fără familie, fără sprijin, tristețea vieții într-o cămăruță ce dă spre un zid, și având drept unic tovarăș un câine. Și, arată cu finețe Ioana Cilta Buciu – dacă Roza trăiește mai ales în trecut și într-un univers fantasmatic, o face mai ales pentru a fugi din realitatea greu de suportat.

Liliana Lupan își configurează eroina pe dominantele ironiei. Cea numită de tatăl său (un universitar, Barabanov)Diana nu are nimic din grația miticei zeițe. E o femeie masivă, care intră decis în scenă, calcă hotărât și vorbește tranșant. A ajuns în casa lui Leonid doar fiindcă nu vrea să strice relațiile cu acest om influent. Ținuta ei (un fel de pufoaică, pantaloni, ghete solide) nu mai amintește nimic despre o fată de universitar, dar vorbește de condiția unei părți a „intelighenției" ruse. Diana Vladimirovna e o eroină a supraviețuirii, a dragostei pentru nepot (căci fiul a clacat moral). Dar

Svetlana FRIPTU și Bujor MACRIN

actrița e la fel de convingătoare și atunci când Diana se dovedește altruistă, caldă, revenind pentru a-l ajuta pe Cimutin să plece la țară. Svetlana Friptu (căreia compoziția din *Moartea lui Eskrokov* i-a adus un premiu de interpretare) îi poartă noroc îngrijitoarei de la spitalul de alienați, Nina Ivanovna. Sau invers. Simpla apariție a Voronkovei este extrem de pitorească – și-a legat basmaua astfel încât să îi accentueze aerul provincial și firea așezată, de femeie modestă și cumsecade, cu nelipsitele pungi de plastic(în care zăngănesc sticle și din care scoate pantofi mai eleganți). Dar și mai mult transmite privirea ei complexată, candid întrebătoare sau uimită, cu care cercetează elegantul apartament și comportamentul îndrăzneț al „rivalei" , ca și grelele tăceri cu care își însoțește răspunsurile și rarele ieșiri de mânie.

Încheiem cu referiri la interpreții generației de mijloc.

Masiv, greoi, moale dar tenace, nu lipsit de blândețe (dar și de diplomație!) și, mai ales, mulțumit de sine și de toate și obtuz la adevăratele valori ale vieții – așa e caracterizat Leonid de către Lucian Pânzaru. Absolvent de istorie ajuns proprietar al unei case cu mobile de muzeu, în care ceasul arăta ora exactă – Leonid este omul timpurilor noi. Un perfect adaptat, prin talentul de a agonisi bunuri, relații prin felul cu care știe să se folosească de alții.

O fostă sportivă care și-a încheiat prematur „cursa" . O ființă docilă și nu întru totul conștientă de golul, de „amorțeala sufletului" . O fiică iubitoare, binevoitoare, o soție resemnată hărțuită – de fapt – între datoria filială, hachițele tatălui și manipulările soțului.Așa apare Liudmila în interpretarea lui Carmen Albu, în al cărei joc s-ar mai impune unele accente și reliefuri.

Condus inteligent și cu mână sigură, cu ironie și haz, spectacolul cu *Retro* constituie o incontestabilă reușită a stagiunii teatrului gălățean.

Elisabeta POP

Arad

Dacă e toamnă... e vis

Despre Jon Fosse se spune că este un nou Ibsen... Poate nu-i chiar aşa, dar este sigur un scriitor remarcabil. Motiv pentru care merită felicitări Editura UNITEXT – prin aportul redactorului Elena Popescu şi criticului Marian Popescu, care au recomandat şi...comandat traducerea, au apărut pentru prima dată în România cinci piese ale lui Fosse, în volumul *Cineva are să vină* (traducere foarte bună, semnată Carmen Vioreanu) . Cu toate că volumul a apărut încă în anul 2000, Radu Afrim este primul regizor român care s-a încumetat să monteze una dintre piese şi anume cea intitulată ***Vis. Toamna*** şi nu oricum, ci în cadrul unui program serios şi temeinic alcătuit. Un incontestabil merit îi revine, de drept, directorului Teatrului Clasic din Arad, Laurian Oniga, cel care nu a înfrumuseţat doar clădirea teatrului, ci lucrează serios la bunul său renume, printr-un repertoriu atent ales şi prin colaboratori de elită. Îl însoţesc cu fidelitate cel puţin doi oameni apropiaţi, din sectorul literar: neobositul şi eficientul Ovidiu Cornea şi tânărul Adrian Palcu, un critic inteligent.

Fosse nu scrie un teatru distractiv, nu-l interesează dacă place sau nu publicului, el scrie pur şi simplu pentru că simte că n-ar putea trăi dacă ar înceta să scrie. Preocupat în aceeaşi măsură de forma scriiturii ca şi de conţinutul ei (*„pentru mine forma şi conţinutul sunt una şi aceeaşi, iar ceea ce am eu de spus trebuie spus prin formă, iar forma pătrunde prin ceea ce e spus."*), Fosse transformă replicile în mici poeme legate strâns de conţinutul lor; replicile sunt scurte, uşor obosite prin repetare, surprinzătoare, de parcă s-ar apropia grabnic sfârşitul lumii. Personajele, purtând aproape toate nume generice – Tatăl, Mama, Sora, Bărbatul, Femeia, Fiul, Fratele, – dialoghează într-un mod cel puţin straniu, începutul fiind din cea mai banală realitate, pentru ca, în scurtă vreme, să-ţi facă vânt în cea mai profundă şi autentică metafizică.

Dacă cineva te-ar ruga să-i povesteşti conţinutul unei piese de Fosse, ţi-ar povesti ceva extrem de banal. Dacă însă piesa are noroc să „pice" pe mâini pricepute, totul se schimbă; aşa şi nu altminteri s-au petrecut lucrurile şi cu noi: cunoscând piesa, şi ştiind că o pune în scenă Radu Afrim, interesul nostru a crescut, bănuind că ideilor generoase ale autorului li se vor adăuga cele insolite ale regizorului. Şi n-am fost departe de adevăr. De fapt, nu povestea în sine e punctul forte al dramaturgului, ci mai degrabă subtextul bogat şi neaşteptat care însoţeşte replicile, gândul de dincolo de gând.

Dacă situez în contextul celorlalte spectacole *acest* spectacol, eu aş afirma, fără strop de îndoială, că el reprezintă o certă maturizare şi, nu în ultimul rând, un plus de rafinament.

Textul acesta ambiguu şi simplu la prima vedere este, de fapt, un text greu şi pretenţios. Afrim l-a citit bine şi i-a găsit corespondenţe potrivite în imagini, care

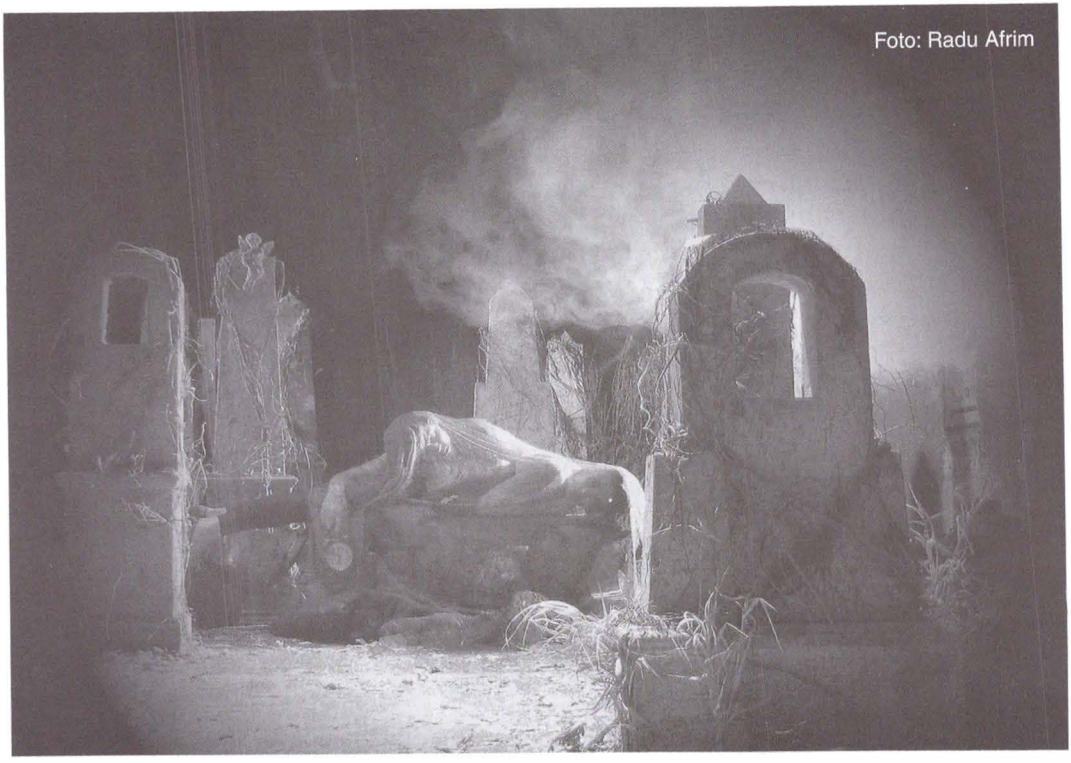


Foto: Radu Afrim

nu doar pătrund în subtilitatea replicilor, ci pun în valoare și propria lui imaginație care, să recunoaștem, este originală și mustește de sensuri – uneori chiar excesiv.

La lucrul cu actorii, Radu Afrim mi s-a părut într-adevăr tare: ei sunt buni aproape fără excepție, sunt „lucrați", cum se spune, arată că știu perfect ce joacă...

Onisim Colta – ca un artist adevărat – a construit minuțios un décor realist, cum cere autorul: un cimitir de o frumusețe stranie, tulburător prin grija pentru detaliu. La prima vedere, te ia cu frig priveliștea unui cimitir la doi pași de tine (se joacă cu publicul pe scenă), dar încet-încet înțelegi că el poate fi o metaforă – în definitiv, a vorbi despre moarte nu e așa de morbid pe cât se pare: aici oameni tineri se întâlnesc și se fugăresc, unii fumează iarbă sau joacă șah. Să fie cei duși?... Nevăzuții sunt niște tineri care se hârjonesc și se joacă, se îmbrățișează și par niște îngeri cărora numai aripile le lipsesc...

De fapt, Radu Afrim, ca orice artist, poate medita la ceea ce ține de moarte, ca și la cele ale vieții, nu-i așa, dar cu siguranță că, fiind tânăr, o va face altfel decât Mihai Măniuțiu.

În cimitir se întâlnesc Bărbatul și Femeia – foști iubiți odinioară – se bucură și-și povestesc așa, ca în treacăt viața, acea parte a ei care rămăsese secretă celuilalt după despărțire: Bărbatul are o soție și un copil, iar Femeia e singură. Ea e Moartea, crede Mama, care apare și ea în cimitir împreună cu Tatăl – un sceptic cam sărit de pe fix, dar cu o memorie foarte bună și bântuit încă de vise erotice, de vreme ce-i pune gând rău norei și chiar reușește s-o

posede undeva în spatele unei uşi închise (scena e şi bine jucată şi nu are strop de vulgaritate).

Cimitirul devine nu doar locul unde se adună ea, familia, s-o îngroape pe Bunica, ci şi locul unde se plimbă şi mănâncă, joacă şah, dansează, se hârjonesc şi se drăgostesc tinerii, se fac cele mai casnice treburi...şi unde oamenii *trăiesc* drama despărţirii parţiale prin divorţ şi a celei totale prin moarte. Aici cimitirul e, cum s-ar zice, locul acţiunii, el putând fi pe rând dormitor şi parc, bucătărie, sufragerie şi dormitor, dar şi carlinga unui avion... Ce mai contează locul, dacă tot vorbim despre moarte ca despre o altă, despre un alt fel de viaţă...?

Fiindcă nu întâmplător cele trei femei, în final, ies sau intră în cimitir (sau înapoi, în mormintele din care au ieşit doar cât să ne spună povestea vieţii lor), rostind vorbele: *„Ar cam trebui să ne ducem... A sosit vremea..."*

Spectacolul, cu tot aerul său straniu, debutează ca o piesă realistă: lucrurile se complică şi intră în alt registru pe nesimţite, aşa cum se petrece aceasta şi la lectura piesei.

Actorii joacă în maniera ciudată în care este scrisă şi piesa. Ramona Dumitrean – actriţa se află într-o evoluţie profesională vizibilă – este Femeia drăgăstoasă, senzuală, care ştie să asculte cu un fel de voluptate şi nu pare a dori altceva decât iubire. Se mişcă frumos, ca o felină (mişcarea scenică e atent condusă de Maura Ianoş), ascultă cu ochii măriţi tot ce i se spune. Actriţa rosteşte impecabil textul şi nu în puţine momente i se citeşte pe chipul frumos dorinţa de a se urâţi cu orice preţ, spre a convinge...

Sorin Calotă nu se ridică la înălţimea ei, dar cel puţin nu distonează grav: e cam prea cuminte şi cam prea pământean, nereuşind să atingă inefabilul... pe care personajul său sigur îl conţine.

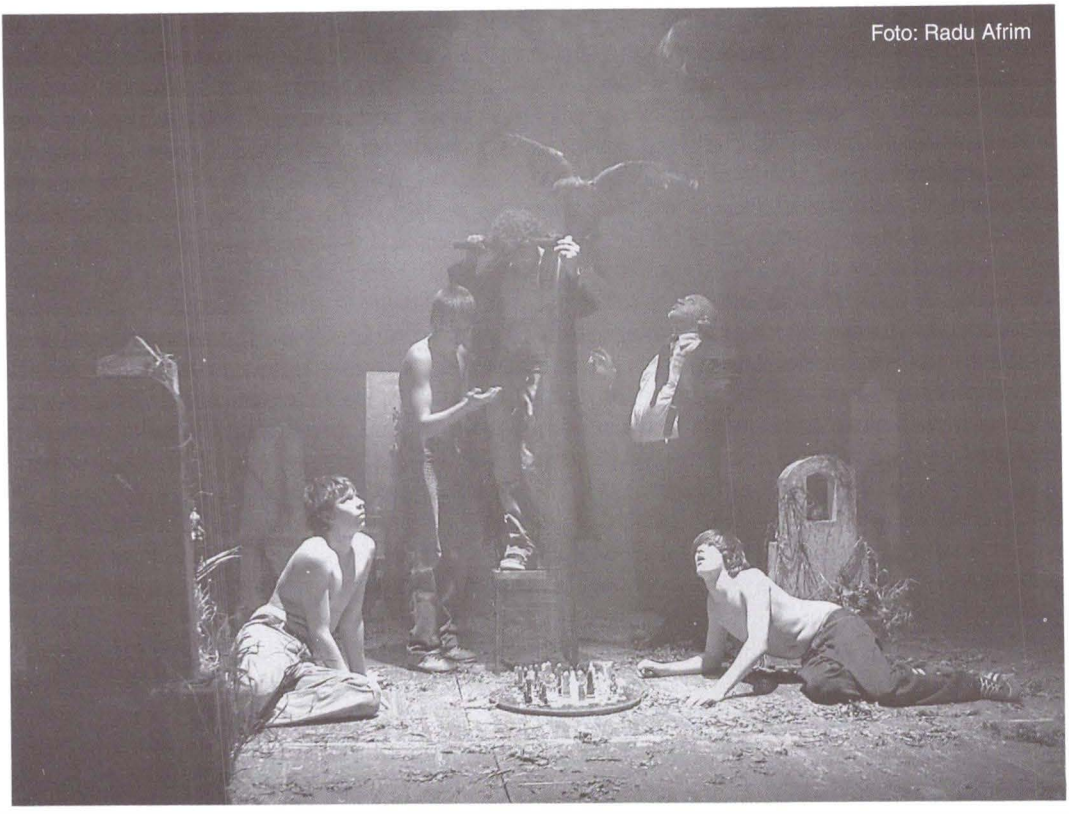
Ovidiu Ghiniţă, în schimb, este remarcabil în Tatăl, căruia i-a găsit exact starea: e abulic, ciudat, puţin nebun, traversat de stări de euforie şi voluptăţi erotice care-l împing în zona ridicolului, dar îi şi conferă un aer special, misterios. Ne aflăm în faţa unei creaţii de excepţie.

Într-un rolişor mic (Grey,soţia Bărbatului), Liliana Balica e convingătoare: ea vine în calitate de banală soţie părăsită, dovedindu-se de fapt că cel în cauză e departe de lumea ei şi,

plină de demnitate îşi acceptă destinul. Actriţa joacă în două registre limpezi, fără echivoc.

În rolul Mamei, Adriana Ghiniţă compune un personaj resemnat şi tăcut, exprimându-şi fără teamă părerile, dar şi fără prea multă convingere. Comportamentul ei e marcat de tot ce înseamnă mamă şi soacră: observaţii, ironii, răutăţi chiar, dar şi tandreţuri rostite în gura mare. Actriţa nu se răsfaţă în rol, crede în personajul ei şi-i compune o siluetă delicată.

În rolurile ciudaţilor tineri-morţi, fantome sau îngeri, interpreţii, elevi ai unei Şcoli de Artă, dovedesc pe lângă talent necesara disciplină, cum se cuvine să facă viitorii artişti: ei cântă şi dansează, se zbenguie cu rost, intervenţiile lor, nu puţine, aduc o certă pată de culoare, şi nu numai, în acest spectacol în care muzica foarte potrivită şi stranietatea atmosferei fac casă bună şi transportă spectatorul într-un spaţiu transcendental.



Costumele alese de Oana Văran Goia nu au nimic special, dar *special* au fost astfel alese, pentru a lăsa publicul să viseze cu ochii deschiși... în „toamna" asta teatrală.

Dar cum teatrul este o artă fără anotimp, să nu dăm crezare nici acelor spectatori puțini cărora nu le-a plăcut spectacolul, dar nici regizorului care s-a supărat prea rău pe ei, acuzându-i că n-au ascultat atent. În definitiv, spectatorul e liber să-i placă sau nu, cum liber e să și plece, trântind ușa, de la un spectacol care-l dezamăgește, cum liber e și regizorul să spună ce vrea prin spectacolul său. Bine-ar fi, totuși, dacă ne-am dovedi cu toții mai îngăduitori și mai bine educați: să nu deranjăm spectacolul și actorii în timp ce joacă, dacă suntem public adevărat, și să nu jignim spectatorii care ne sunt oaspeți o seară, dacă suntem regizori adevărați. Micul și nedoritul scandal din seara premierei a umbrit un gest artistic de a cărui valoare dau samă, în primul rând, cronicarii...

Teatrul Clasic „Ioan Slavici", Arad – Vis. Toamna **de Jon Fosse. Traducerea: Carmen Vioreanu. Regia: Radu Afrim Scenografia: Onisim Colta. Light design: ing. Lucian Moga. Video artist: Mad Spider. Mișcare scenică: Maura Ianoș. Selecție costume: Oana Văran Goia. Coloana sonoră: Radu Afrim. Cu: Ramona Dumitrean (Teatrul Național Cluj-Napoca) și Angela Petrean, Sorin Calotă, Adriana Ghiniță, Ovidiu Ghiniță, Liliana Balica, Andrei Elek, Goran Mihailov, Emilian Mârnea, Marian Parfeni, Adrian Bereznicu. Data premierei: 27 ianuarie 2007.**

Elisabeta POP Oradea

„Nu-i bine să-i împiedici pe oameni să-și iasă din minți..."

Există, spunea cineva, la Cehov, multă luciditate și multă cruzime chiar, dar, paradoxal, în același timp multă înțelegere și infinită tandrețe pentru om.

Pentru unii, poate părea curioasă, cel puțin, ideea regizorului Petru Vutcărău de a propune unui teatru – cu care, ce-i drept, a mai colaborat și încă foarte bine – nu una dintre piesele cehoviene atât de dragi tuturor, actori și spectatori deopotrivă, ci o dramatizare proprie (și o traducere așijderea) a unei nuvele binecunoscute, de altfel, din vasta operă a genialului scriitor rus, și anume ***Salonul nr. 6***.

Dar dacă ea, opțiunea, face parte dintr-un program al regizorului, ce să mai comentezi? Și sigur *face*, de vreme ce a pus acest text în scenă și cu o trupă rusească...la Chișinău.

Experiența poate fi interesantă, la urma urmelor... Voi începe prin a spune că orice dramatizare trădează oarecum textul inițial și, nu în ultimul rând, diluează o bună parte din substanța prozei-matcă. Acest lucru e valabil și la dramatizarea lui Vutcărău, doar că el, semnând și regia, a mai salvat câte ceva din densitatea textului, ba aș zice că pe alocuri a găsit, în imagini scenice tulburătoare (ajutat și de ingenioasa scenografie a Vioarei Bara), corespondențe convingătoare pentru a demonstra că Cehov, genialul Cehov, este capabil să sintetizeze în câteva slove un întreg univers.

El a ales ca rolul Naratorului să fie jucat de una și aceeași actriță – aici Elvira Platon Râmbu – care este și interpreta asistentei medicale (inconștientă și imorală) și a bătrânei Dariuşka, fidela slujnică a doctorului Raghin.

Recunosc că mi s-ar fi părut mai firesc să aud pevestea din gura unui bărbat, imaginându-mi că-l aud pe Cehov însuși, dar (cu excepția unor tonuri melodramatice inutile) Elvira Platon s-a descurcat admirabil în toate cele trei ipostaze: a fost zăpăcită, fluşturatică, revoltător de lipsită de moralitate și de milă omenească în rolul Asistentei și blândă, atașată sincer de doctor, înțeleaptă și tandră în cel al bătrânei Dariuşka.

Pentru cine cunoaște evoluția acestei actrițe pe scena teatrului orădean (unde a venit de la Teatrul „Eugen Ionescu" din Chișinău în urmă cu vreo 14–15 ani) reușita nu este o surpriză, ci doar confirmarea faptului că cei doi artiști colaborează foarte bine și că atât în spectacolul *Despre sexul femeii, ca un câmp de luptă* cât și în *Și cu violoncelul ce facem?* ambele de Matei Vișniec, actrița s-a făcut remarcată, amintindu-ne de admirabila interpretare a rolului Fetei din spectacolul lui Vutcărău cu *Hei, oameni buni!* de Saroyan, de la Chișinău, actrița fiind premiată la Săptămâna teatrului scurt.

Urmărind spectacolul, am a-i reproșa mai ales lungimea – și nu atât lungimea propriu-zisă, cât ideea de a ține publicul încordat două ore și jumătate fără pauză, mai ales că au existat destule momente dilatate inutil, ba chiar repetate în registre

emoționale diferite și nu toate convingătoare. Uneori și-a făcut loc și pleonasmul scenic, întrucât, în timp ce Naratorul relata un fapt sau altul, actorii se străduiau să ne și arate, să ilustreze cum se petrec lucrurile – fapt redundant, fără îndoială. Un exemplu ar fi și scena vizitei lui Mihail Averianîci la Raghin – când tăcerea prelungită devine enervantă.

Din rațiuni care îmi scapă, Petru Vutcărău a renunțat la un personaj emblematic pentru universul terifiant al spitalului din târgul acela rusesc uitat de Dumnezeu: paznicul-portar Nikita, o brută, un ins primitiv, primejdios, care-i bate pe bieții bolnavi incurabili, convins că „bătaia e ruptă din rai" și care nu ezită să o facă și cu doctorul Raghin, când acesta ajunge pacient. La câtă mizerie sugerează decorul și costumele – zdrențe sugestiv alcătuite – prezența lui Nikita cred că aducea un plus de culoare. El a optat pentru o asistentă fâșneață, neglijentă, parșivă, incapabilă și ticăloasă, poate la fel de periculoasă ca Nikita.

Cadrul scenografic (ingenios împărțit și eficient folosit) sugerează decrepitudinea deprimantă, neputința unor intelectuali – puțini ca număr – incapabili să se opună în vreun fel tăvălugului social, resemnarea luând locul oricărei forme de revoltă. Regizorul a transformat într-o metaforă convingătoare toată această poveste incredibil de tristă și părând, pe alocuri, neverosimilă. Mai mult chiar, a accentuat, neapăsând ostentativ pe vreo pedală, câtă indiferență

pentru cultură şi pentru sentimentele adevărate se ascunde în lumea brutal interesată doar de chestiuni materiale, obsedată de bani şi iar de bani... Şi câtă nevoie are omul de dragoste şi de libertate... Şi oare unde, dacă nu într-o închisoare sau într-un azil de nebuni se poate vorbi cel mai bine despre nevoia de libertate ?

Trebuie să precizez de la început că revelaţia spectacolului este actorul Richard Balint, interpretul lui Ivan Dmitrici Gromov, nebunul înţelept, nebunul filosof. Actorul – a cărui evoluţie este evidentă, de la un rol la altul, de la un gen la altul, de la un spectacol la altul. Rol complex şi dificil, căruia actorul i-a conferit o aură de mister şi un comportament ciudat, dar nu în sensul în care toţi nebunii sunt ciudaţi, ci într-un fel mult mai profund, ce-l face pe spectator să nu-şi poată lua ochii de la el. Este agitat şi cuprins de panică, apoi agresiv, pe urmă tăcut ca o piatră, vorbăreţ, înţelegător sau disperat, erou revoltat, prizonier resemnat sau pur şi simplu pacient amărât...

În rolul doctorului Raghin, actorul invitat Volin Costin mizează pe bonomia şi inteligenţa acestuia, calităţi pe care le pune în valoare pe mai tot parcursul spectacolului, lipsindu-şi totuşi personajul de patima din întâlnirile cu Gromov, de revelaţia de a fi descoperit între pacienţi pe singurul om cu care se putea conversa inteligent în întreg târgul acela nenorocit, de resemnarea dinspre final şi de agasanta relaţie cu Mihail, în timpul călătoriei celor doi la Varşovia şi Moscova. Actorul are starea personajului, cunoaşte bine psihologia greu de definit a unui ratat dintr-un loc îndepărtat de civilizaţie şi este convingător, chiar dacă uneori replica nu-l ajută întotdeauna.

Sorin Ionescu – debut la Oradea – are, în primul rând, toate datele fizice ale tânărului doctor Hobotov (n-am înţeles de ce face un „semistriptease" în stânga scenei, desenând pe un perete transparent şi distrăgând astfel atenţia publicului de la interesantul discurs al doctorului) dar nu a găsit încă modalităţile scenice de a ne convinge de totalul lichelism al uzurpatorului nerecunoscător, a insului grosolan şi fără scrupule, mediocru adaptabil la orice situaţie.

Grupul care interpretează personajul colectiv – orăşenii şi nebunii – este omogen şi foarte bine pus în valoare. Să amintim numele interpreţilor: Petre Ghimbăşan, Pavel Sârghi, Ciprian Ciuciu şi Alexandru Rusu. Acestuia din urmă i s-a mai încredinţat şi rolul lui Averianîci, pe care în parte l-a ratat datorită excesului vocal şi al gestului cam operetistic. În schimb, în celelalte ipostaze este bun şi întru totul convingător.

Petru Vutcărău a înţeles foarte bine că într-o piesă de Cehov (fie şi într-o dramatizare), dincolo de conflictul propriu-zis şi chiar în cazul destrămării acestuia, rămâne, atotputernic, dialogul, menit să lumineze cele mai obscure zone ale lumii puse sub o nemiloasă lupă.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Salonul nr. 6 **de A.P. Cehov. Traducerea şi dramatizarea: Petru Vutcărău. Regia şi ilustraţia muzicală: Petru Vutcărău. Scenografia: Vioara Bara. Asistent scenografie: Noemi Lazici. Cu: Richard Balint, Volin Costin, Sorin Ionescu, Alexandru Rusu, Elvira Platon Râmbu, Petre Ghimbăşan, Pavel Sârghi, Alexandru Rusu, Ciprian Ciuciu. Data premierei: 20 ianuarie 2007.**

Viața nu e un paradis...

„Crezi că ne putem desprinde unul de altul după ce ne-am amestecat viețile? " – îi scrie Strindberg undeva în *Jurnalul* său, uneia din cele trei neveste cu care a conviețuit nu prea mult, cum se știe...Ei bine, am recitit ***Care pe care,*** această piesă de doar trei–patru pagini, această mică bijuterie dramatică, după ce am avut o scurtă discuție cu o persoană din teatru care, cu patima specifică oricărui artist, susținea că, de fapt, din disputa celor două femei câștigă *Soția.* „Aha, mi-am zis, iată o femeie care «ține» cu nevasta, ce-ar fi să caut acum o amantă pe undeva?"

Firește, acest gând m-a părăsit îndată, dar nu m-am putut împiedica să nu observ, iată, în câte feluri te poți uita – ca să zic așa – la un spectacol...

Adevărul este că, deși la toate lecturile anterioare (și ele n-au fost puține) mie mi se înfățișa textul într-un spectacol total diferit de ceea ce am văzut în preajma Crăciunului – sau puțin după – pe scena Studioului orădean. M-am dus să văd spectacolul fără nici o prejudecată. Fiindcă nu fac parte dintre cei care merg la teatru să vadă ce vor ei. Nu. Iată de ce, am fost dispusă să văd ce-mi comunică spectacolul lui Petru Vutcărău – un profesionist din stirpea rară a artiștilor autentici, pe care-l respect pentru rigoarea și pătimașa lui dragoste față de teatrul bun, adevărat. Și, nu în ultimul rând, pentru munca atentă cu actorii...

Două actrițe și-au pus în valoare talentul, secondate atent de ochiul de maestru al regizorului: Corina Cernea se află la primul ei rol mare în teatrul în care joacă de câțiva ani, iar Lucia Rogoz debutează cu dreptul pe scena acestuia.

Cât despre Andrian Locovei, mai vechi colaborator al regizorului, el nu face decât să coloreze cu talent și bun simț, dar și cu stimă pentru munca colegelor lui, un rolișor ultraepisodic...

Știm cât de pornit era Strindberg împotriva femeilor (deși, paradoxal, nu putea trăi fără ele!) și câtă încrâncenare dovedea când era vorba să judece corect relația dintre un bărbat și o femeie, mai ales când cei doi erau legați prin lanțul căsniciei. În piesa aceasta se întâlnesc, ca din întâmplare, în ajunul Crăciunului, două actrițe, foste colege și, într-o vreme, chiar prietene. Aparent din vorbă-n vorbă, de fapt din vorbitul de una singură, Soția realizează că cea din fața ei este chiar amanta soțului ei. Și se revoltă pe de o parte pentru faptul că n-a ghicit până atunci cu cine o înșală soțul, pe de alta pentru că, poftim, ea a trebuit ani la rând să facă ceea ce-i plăcea rivalei: să-și boteze copilul Eskil, ca pe tatăl acesteia, să-i brodeze lalele, oribilele lalele pe papucii de casă, să bea băuturile ei preferate, să se îmbrace după gustul ei, al acestei femei parșive pe care, ei bine, pe care o urăște de moarte...Amanta tace surâzând: știe ea ce știe...Cu cât se agită mai mult geloasa Doamnă, căutând argumente rezonabile pentru situația ei umilitoare, ba chiar încercând să transforme fiecare eșec într-o mică victorie, cu atât este ea, amanta, mai liniștită...

Vioara Bara a construit un decor foarte elegant – neobișnuit pentru spațiul destul de sordid al Studioului, care așteaptă cam de mult o refacere totală – în care se simte aerul ajunului de Crăciun(brad, lumânărele,cadouri, steluțe, etc). În acest spațiu luxos al unui restaurant apar cele două femei tinere. Ideea de a le

Corina CERNEA și Lucia ROGOZ

vedea îmbrăcate aproape la fel, trezește zâmbetul amuzat al spectatorului, dar și furia mocnită a Soției, care credea probabil că se îmbracă după gustul soțului ei, nu al amantei acestuia. Ideea mi s-a părut plină de haz, cu toate că ea dezvăluie, deconspiră puțin prea devreme relația celor două. Altminteri, sunt îmbrăcate bine și atrag atenția prin cochetăria pe care una a împrumutat-o, cumva impusă din afară, de la cealaltă.

Corina Cernea a găsit, împreună cu regizorul, soluția de a se mișca mult în timp ce vorbește, nervozitatea ei crescând pe măsură ce-și dă seama că cea în fața căreia se confesează este chiar vinovata nr. 1. Dar – și aici genialul dramaturg își spune cuvântul – ea, Soția, întoarce cu 180 de grade situația în favoarea ei: din tot răul dorit de falsa amică ea a tras foloase și căsnicia ei, iată, stă în picioare. Actrița acumulează o energie negativă care parcă se revarsă asupra Amantei, iar aceasta reacționează printr-un râs nervos – după părerea mea excesiv, o mică surdină l-ar face mai credibil.Tânăra Lucia Rogoz este frumoasă și sigură pe ea, într-unul dintre cele mai dificile roluri mute din dramaturgie. Vorbește bine și nuanțat cu ochii, cu mâinile (cât trebuie, nu diletant), cu mișcarea capului.

Important mi s-a părut că cele două actrițe conving, publicul ascultă atent și curios cum se va sfârși această poveste. Ei bine, chiar dacă Soția pleacă triumfătoare, acasă, unde o așteaptă soțul și copiii, iar Amanta rămâne tristă și singură, victorios pare să fie, de fapt, *Soțul* care a știut să le păcălească pe amândouă sau, de ce nu, închipuindu-se șeful unui harem, să le iubească deopotrivă pe amândouă, pe fiecare altfel...

Care pe care nu este – nici nu și-a propus, de altfel, să fie – un mare spectacol, ci unul cu miză artistică incontestabilă, ca un concert de cameră bine gândit, fără stridențe și demonstrații de tot felul.

Constat cu satisfacție că spectacolele de la Sala Studio sunt căutate de public și se joacă mereu cu săli pline. Mai mult chiar, văd spectatori tineri din ce în ce mai interesați de teatru, ceea ce nu poate decât să ne bucure...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Care pe care **de August Strindberg. Traducerea: Andrei Bantaș. Direcția de scenă: Petru Vutcărău. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Corina Cernea, Lucia Rogoz, Andrian Locovei. Data premierei: decembrie 2006.**

Clipe (triste) de viață

Unii critici londonezi o socotesc pe Nell Dunn o feministă prin excelență. Dacă ar fi s-o definim și noi pornind acest text, poate le-am da dreptate. Oricum, scriitoarea dovedește, dacă nu o părtinire pătimașă a sexului slab, cel puțin o înțelegere plină de tandrețe, iar uneori chiar străbătută de o furie oarbă și neputincioasă în fața numeroaselor dovezi de ingratitudine din partea așa-zisului sex tare(puternic în orice caz) față de femei.

Ingenioasa scriitoare a găsit un spațiu ideal de a ne pune în situația să le ascultăm pe ele, femeile despre care vrea să ne spună o simplă dar cuceritoare și

tristă poveste şi anume, la ...baia de aburi sau baia turcească. Aici, dezgolirea, dezbrăcarea se produce şi la propriu şi la figurat; aici, femeile o fac fără reţinere şi îşi povestesc, ascunse de aburii binefăcători, vieţile lor, de cele mai multe ori triste. Aici dau frâu liber fanteziilor erotice, propun formule de viaţă imposibil de realizat în realitate, aici se simt cu adevărat libere, fie şi numai două ore, dintr-o lungă şi obositoare săptămână.

Poveştile personajelor piesei ***În aburi sau baia turcească*** sunt foarte diferite, numai necazurile, cum spune undeva Tolstoi, se aseamănă afurisit de tare: una dintre ele(Doamna Meadow) are o fiică handicapată mintal şi duce crucea asta singură, altele au probleme sentimentale ce par de nerezolvat ori, pur şi simplu, le place la nebunie viaţa, ca tinerei şi fluşturaticei Josie, pusă mereu pe cucerit ...

Ce numitor comun le leagă? Ei bine, sărăcia, chiar dacă uneori lustruită, fiindcă neavând acasă o baie ca lumea sau apă caldă tot timpul , recurg la serviciile lui Violet, patroana acestei *Băi*, o femeie modestă, dar înţeleaptă , plină de căldură şi înţelegere pentru fiecare dintre clientele sale fidele. Între ele, chiar fiind de condiţii şi de vârste diferite , se naşte o solidaritate ce va duce în final la o susţinere fără rezerve a prietenei lor. Municipalitatea vrea să-i ia localul şi să-l transforme în bibliotecă, dar aceste femei, care nu mai citesc de mult, au nevoie de acest spaţiu al purificării, dacă vreţi, ca de aer.

Dacă şi acest ultim refugiu li se ia, nu le mai rămâne decât tristeţea însingurării totale şi definitive, într-o lume angoasantă, în care dialogul începe să dispară.

Foarte frumoasă şi emoţionantă scena din finalul spectacolului ,când toate femeile sar să apere , ca nişte leoaice, *Baia* lor.

În sălita destul de mică a Studioului orădean, Meleg Vilmos a oferit prin acest spectacol, unor talentate actriţe ale trupei pe care o conduce şi ca director artistic, prilejul întâlnirii cu personaje construite admirabil şi foarte adevărat, femei puternice sau pline de slăbiciuni şi păcate omeneşti, personaje ofertante, artistic vorbind. Secondându-le într-un rolişor de figuraţie – un fel de administrator care o şicanează din când în când pe Violet – Meleg Vilmos le-a îndrumat spre un joc simplu, dar cu efecte emoţionante asupra spectatorului.

Ceea ce n-am înţeles este de ce a optat pentru un decor etajat, greoi, atât de realist şi nu numai, ci ocupând şi trei sferturi din şi aşa neîncăpătoarea sală.

Interpretele însă au fost, toate (desigur nu în aceeaşi măsură, dar nedistonând niciuna) la înălţime.

Fabian Enikö (*Violet*) devine, din patroana unor banale Băi, aproape un psihoterapeut, ea ştiind să asculte cuminte şi să dea sfaturi bune clientelor pe care le ajută să se îmbăieze, le face masaj, le coafează, în fine, încearcă să le convingă că sunt încă frumoase şi că viaţa merită să fie trăită. Actriţa joacă fin, cu firescul bine ascuns sub munca artistică serioasă cu care ne-a obişnuit de ani buni.

Lângă ea, face o creaţie de zile mari Csiky Ibolya, una dintre cele mai bune actriţe maghiare din teatrele României. Mama fetei cu handicap ireversibil este o femeie obosită, dar plină de iubire pentru copilul ei nefericit, speriată mereu de viitorul acestuia, e bună, blândă şi resemnată. Cu mijloace

de efect, cu gesturi bine calculate, vorbind cu ochii chiar când tace, actrița convinge și emoționează. Mai tânăra Fodor Reka a făcut din Josie o femeiușcă plină de temperament, nebunatică, aiurită, dar de o sinceritate cuceritoare. Un rol care ar fi putut s-o apropie pe actriță de altele de acest gen jucate chiar aici, la Oradea, dar ea a găsit mijloace potrivit spre a ne convinge că are cu adevărat talent, nu doar „dotare fizică" excelentă. Un rol greu i-a revenit lui Toth Tunde, rolul fetei suferinde de sindromul Down. Actrița ne arată nu doar chipul schimonosit al bietei copile, ci și puțin din sufletul ei chinuit. Ea se dezvăluie treptat acolo, în mediul cunoscut, prinde curaj și învață prima lecție de viață. O felicit sincer pe Tunde pentru performanța de a crea un astfel de personaj.

Alături de ele – în roluri mai puțin spectaculoase, dar pline de gravitate – sunt Kovacs Eniko și Firtos Edit. Cele două amice(*Nancy* și *Jane*) au multe de povestit, nici destinele lor nu sunt presărate doar cu petale de trandafiri. Elegante, interiorizate,rezervate cât e necesar, actrițele creionează două femei de condiție mai bună, pentru care Baia de aburi e un loc în care își spală nu doar trupurile, ci mai ales păcatele sau greșelile...fiindcă nimeni din această piesă, de fapt din acest univers nu e imaculat, toți au nevoie , din când în când, de o baie...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa SZIGLIGETI (sala Studio) – În aburi sau baia turcească **de Nell Dunn. Traducerea: Torok Andras. Regia și scenografia: Meleg Vilmos. Asistent: Fazakas Serena. Ilustrația muzicală : Zsurka Jozsef. Cu: Fabian Enikö, Fodor Reka, Csiky Ibolya, Toth Tunde, Kovács Enikö, Firtos Edit, Meleg Vilmos. Data premierei: octombrie 2006.**

O femeie... pupăcioasă

Trupa Szigligeti şi-a obişnuit publicul, de ani şi ani, să-i ofere în seara de revelion o operetă, un spectacol de revistă sau măcar o comedie muzicală; publicul vine, se bucură, aplaudă, iar la miezul nopţii închină cu artiştii o cupă de şampanie. Nu e puţin să poţi conta pe spectatori atât de fideli, încât să-şi dorească să-i găsească Anul Nou în teatru...

De această dată, conducătorul Trupei a fost inspirat, găsind o operetă pe placul publicului, dar nu prăfuită de tot, capabilă să-i ofere destule posibilităţi de a o moderniza,prin joc şi imagine, apropiind-o astfel de gustul privitorilor anului 2007. Şi chiar s-o şi regizeze el, surprinzător de bine. De altfel, după ce am văzut şi spectacolul său, *Baia turcească* cred foarte tare că actorul Meleg face bine că se pregăteşte pentru regie, fiindcă are talentul şi flerul, atât de necesare în această profesie deloc uşoară.

Autorii operetei cu un titlu cât se poate de comercial, se pare că sunt, pentru publicul de limbă maghiară, foarte cunoscuţi şi apreciaţi, adevăraţi „regi ai operetei", jucaţi nu numai în Ungaria, ci şi în multe alte părţi ale lumii (Germania, Italia, SUA). Cei doi au scris şi compus enorm pe tema lor preferată care era Budapesta, iubita lor capitală, oraş plin de farmec şi de poezie.

Nu cred că ar interesa pe cineva subiectul unei operete, trama fiind ca de obicei banală, cu o mică intrigă şi, desigur, neapărat cu o poveste de iubire (sau chiar mai multe, căci nu strică, nu-i aşa...) şi, dacă se poate, câteva întâmplări încâlcite, menite să încurce lucrurile, dar care, evident, până la urmă se descâlcesc cumva şi totul se termină cu bine şi cu veselie: păi nu?

Aşadar, ce mai contează că şi aici avem un măcelar simpatic care vorbeşte prost ungureşte (îl cheamă Kubanek, este ceh sau slovac, căci doară suntem în plin univers austro-ungar!) şi care are o fată frumoasă... iar fata vrea să fie artistă şi iubeşte la nebunie un flăcău frumuşel ...care flăcău se lasă cucerit de alta (Riţa Maţa) mai fluşturatică şi chiar mai pupăcioasă decât drăgălaşa lui logodnică...

În operetă e reabilitat chiar şi un baron tomnatic, dar în fond un gentleman adevărat, care nu numai că o ajută pe tânăra şi simpatica domnişoară Katoka să se prezinte ca o autentică aristocrată, ci chiar o împacă cu logodnicul ei. Fluşturatica se întoarce spăşită la iubitul ei, iar el, bătrânul Kubanek e gata să accepte curtea insistentă a încă frumoasei doamne Hunyadi. Ce poţi vedea într-o operetă?

Perechi de îndrăgostiţi, mici şi simpatice încurcături, dar şi momente de cabaret bine făcute, în care se cântă şi se dansează, umor ce decurge din relaţiile nepotrivite ale personajelor, dar şi din observaţiile de bun simţ, exprimate cam din topor de vecinii, oameni simpli „din cartier"... însă veseli şi puşi pe şotii de tot felul. Scenele gândite bine dramatic,echilibrate, oferă regizorului prilejul să pună în valoare talentul actorilor de proză într-un gen dificil precum cel al operetei. Câţiva dansatori profesionişti – două gemene, de pildă (surorile Christina şi Ramona Gavriş), dansează foarte bine – li se alătură, înviorând scenele Cabaretului din spectacol. Actorul Dimeny Levente se dovedeşte şi un coregraf bun, contribuţia sa, în ultimii ani, la mişcarea şi dansurile unor spectacole fiind evidentă.

Foto: Gálovits Zoltán

În acest gen de spectacole e important ca totul să funcționeze ca un ceasornic: fără bâlbe,cu dezinvoltură și cu eleganță. Așa s-au și petrecut lucrurile de data aceasta ; actorii – și cei care au jucat personajele importante dar și cei care au avut două trei vorbe – s-au comportat profesionist, impresionând prin vervă și bună dispoziție. Jocul lor, bucuria și, nu în ultimul rând, eleganța de care vorbeam, atât a cadrului scenografic cât și a costumelor, muzica sprințară, toate aceste ingrediente, specifice genului, au contribuit la succesul meritat. În plus, regizorul a avut inspirația să pună ici-colo ghilimelele de rigoare, priviri ironice și mica, dar necesara distanță față de naivitățile nelipsite genului, minor poate, dar care aduce încasări... majore instituției, pe lângă simpatia și susținerea publicului.

E greu de spus cine a ieșit în evidență, deși. În cuplul de îndrăgostiți, cei doi tineri, Gajai Agnes și Csepei Robert, sunt frumoși și cât se poate de credibili: ei au optat pentru un joc sincer, romantic, nesofisticat, imaginând parcă figurile unor personaje de basm. Cealaltă pereche, să-i spunem comică, are aerul vesel și glumeț, chiar și numele lor sunt din această zonă : pe el îl cheamă Viorel – de fapt un fel de Viorică – iar pe ea Rița-Mața. Actorii Molnar Julia și Kiss Csaba se potrivesc foarte bine în rolurile lor, ei aduc un aer de bună dispoziție și chiar când gafează sunt simpatici. Cu o bonomie și o degajare de mare boier joacă Acs Tibor, actor iubit și apreciat de public de ani buni. Hajdu Geza e irezistibil în rolul Kubanek, aparițiile sale, comicul de limbaj și, nu o dată, cel de situații, atrăgând aplauzele publicului la scenă deschisă.

Încă frumoasă şi mişcându-se ca o tinerică, dansând şi cântând, Marton Erzsebet a compus o femeiuşcă ce mai poate cuceri un bărbat, dacă-şi pune în gând. Actriţa, distinsă cu Premiul „Poor Lili", face faţă cu brio acestui rol.

În rolul unui valet cu nume sud-american (*Salvator*) Dobos Imre este, cum îl ştim, inventiv şi convingător, personajul său episodic se reţine.

In alte roluri, unele de mică întindere, i-am putut vedea pe câţiva dintre actorii de frunte ai trupei, cum ar fi Kardos Robert, Fodor Reka, Csatlos Lorant, Racz Mari, sau actriţe din generaţia de aur a instituţiei – cum sunt Batho Ida şi Halasi Erzsebet – a căror simplă trecere prin scenă face deliciul publicului.

Muzica a constituit partea cea mai importantă a spectacolului şi orchestra, recunosc, a fost la înălţime (dirijor Rezmuves Zoltan). Costumele foarte frumoase , din materiale bogate şi lucrate cu fantezie se datorează talentatei tinere scenografe Florina Bellinda Birea.

Când o trupă joacă Shakespeare şi Goldoni, dar şi autori contemporani englezi, putem spune că „încape" şi o operetă în repertoriul variat şi gândit pentru toate gusturile şi vârstele...

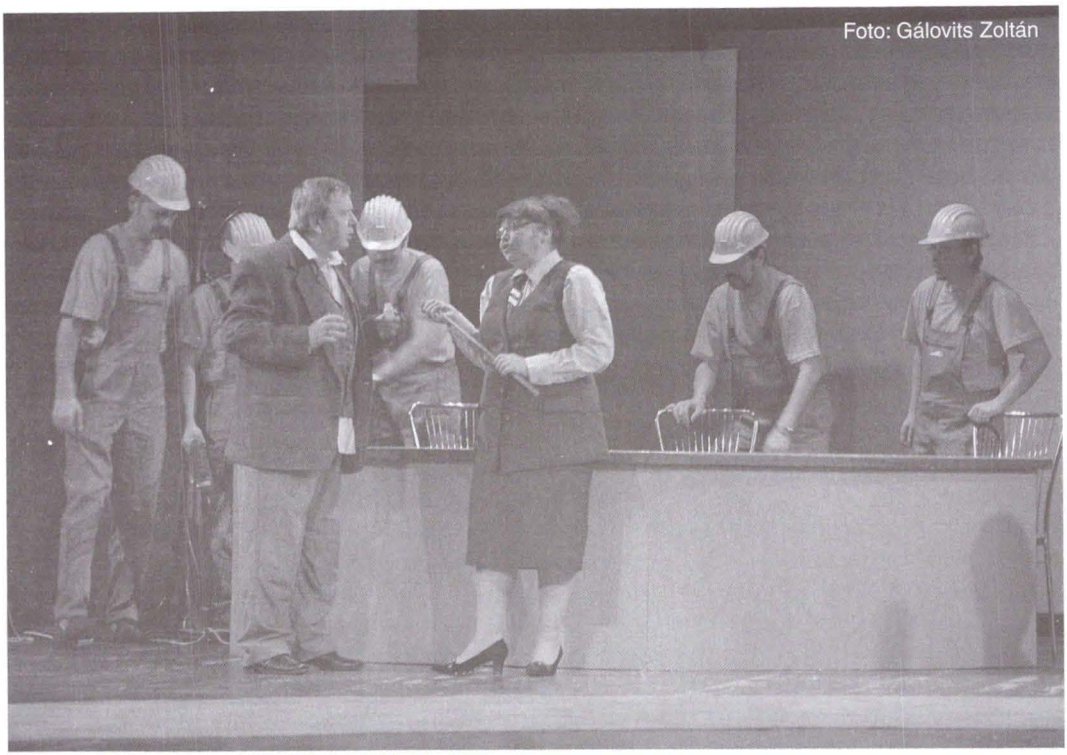
Teatrul de Stat Oradea, Trupa SZIGLIGETI – Sărutări la ...operetă. **Libretul : Szilagyi Laszlo. Muzica : Nemlaha György. Conducerea muzicală : Rezmuves Zoltan. Coregrafia : Dimeny Levente. Regia şi decoruri : Meleg Vilmos. Costume : Florina Bellinda Birea. Asistent : Albert Alpar. Asistent regie : Kiss Rita Erzsebet. Cu: Acs Tibor, Gajai Agnes, Csepei Robert,Hajdu Geza, F.Marton Erzsebet, Molnar Julia, Kiss Csaba, Dobos Imre, Kardos M. Robert, Szotyori Jozsef, Racz Mari, Csatlos Lorant, Fodor Reka, Ababi Csilla, Kocsis Gyula, Nagy Gabor, Halasi Erzsebet, Batho Ida, Csutak Miklos, Vajda Zoltan, Gavriş Christina, Gavriş Ramona. Orchestra: Bocskai Timea, Molnar Istvan, Simo Laszlo, Hajdu Janos, Lucian Chelu, Florian Chelu, Rezmuves Zoltan. Data premierei: 31 decembrie 2006.**

Mircea MORARIU

Spoiala de modernitate

Cum îmi câştig cea mai mare parte din pâinea zilnică în calitate de profesor de literatură franceză, mi se pare explicabil să fiu ceva mai sensibil, adesea poate chiar şi mai exigent, atunci când mă aflu în situaţia de a da seama despre spectacole ce au la bază texte din această dramaturgie. Şi încă şi mai mult, atunci când e vorba despre o lucrare a lui Molière, unul dintre scriitorii mei preferaţi, dar şi unul dintre cei care, prin forţa lucrurilor, adică din pricina (mai curând *graţie)* normei didactice, îi recitesc şi comentez anual. Poate tocmai ca un ecou al acestor preocupări, simt nevoia, ca înainte de a spune cum mi s-a părut a fi spectacolul cu *Femeile savante* pus în scenă la Trupa „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea de regizorul Parászka Miklós, să reamintesc câteva lucruri despre piesă.

Dacă în *Preţioasele ridicole* Molière satiriza o modă lingvistică, în *Femeile savante* dramaturgul atacă acele femei ce au adăugat preocupărilor lor, ce ţin de preţiozitatea exprimării ori celor de ordin pretins moral, griji de natură ştiinţifică şi



filosofică. Philaminte, Bélise şi Armande sunt deopotrivă platoniciene, epicuriene (nu şi „pleriziste" ca cineva din ziua de azi, *„nu spui cine, persoană însemnată!"*), stoice şi carteziene. Sunt preocupate cu egal entuziasm de fizică, astronomie, gramatică, istorie, ba chiar şi de politică. Adică fac orice, în afară de o supă bună, spre disperarea lui Chrysale, soţul lui Philaminte.

Unul dintre cei mai avizaţi specialişti în literatura franceză a secolului al XVII-lea, Antoine Adam, autorul unei masive cercetări în domeniu, nu se arăta deloc entuziast de această scriere a lui Molière, a cărei premieră absolută a avut loc la 11 martie 1672. Lui Adam nu-i plăcea nici arhitectura piesei, pe care o socotea din cale-afară de „soignée" (asta ca să nu spună artificială), dar nici construcţia personajelor (doar Philaminte era pe gustul criticului). În plus, Adam socotea *Femeile savante* (piesă care se mai numeşte şi *Trissotin*, după numele poetului preţios şi ridicol luat în derâdere şi care avea un corespondent în viaţa reală, în persoana abatelui Cotin) un text care nu deborda nicidecum de vervă.

Dacă lui Antoine Adam nu i-a plăcut piesa, mie nu mi-a prea plăcut spectacolul de la Trupa „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea, care suferă şi el de absenţa vervei. Altfel spus, atâta câtă e, verva e livrată zgârcit şi în rate, cu termene de scadenţă nu tocmai fericit alese. Nimeni nu ar fi dorit ca regizorul Parászka Miklós să purceadă la un spectacol de factură „arheologică". E cât se poate de limpede că atunci când te apropii de un text clasic trebuie să produci o montare care să aducă argumente în favoarea existenţei unor ecouri reale în contemporaneitate ale partiturii în cauză. Atunci când îi aplici doar o

spoială de modernitate, care nu atinge nici un moment țesătura intimă a scrierii în cauză, așa cum se petrec lucrurile în cazul spectacolului ce face obiectul acestor însemnări, pana de inspirație e evidentă. Iar ea se decontează cu vârf și îndesat în ceea ce vedem că se întâmplă preț de două ceasuri și jumătate pe scenă. La urma urmei, judecând după faptul că publicul de la premieră nu a prea râs aproape deloc, mai că m-aș simți îndreptățit să spun că de fapt pe scenă nu se întâmplă mai nimic. Sau mai nimic artisticește notabil. Contemporaneizarea e una la prima mână. Salonul în care cele trei femei savante se pregătesc să primească vizita „literară" a lui Trissotin tocmai e în renovare și, de bună seamă, cei tocmiți pentru asta, pun în aplicare zicala „pauzele lungi și dese, cheia marilor succese". Original, nu-i așa? Noroc cu șeful care îi zorește. Alt lucru mustind de inedit. Lucrurile se mai înviorează odată cu apariția celor trei femei „care se pretind", vorba lui Caragiale, jucate de Csiky Ibolya, Gajai Agnés și de Fábián Enikö (ale cărei apariții sunt cele mai de efect). Philaminte, Armande și Bélise au fost învestmântate de Kelemen Kata în niște costume tip uniformă, ele părând deopotrivă funcționare la poștă, lucrătoare vamale, stewardese pe linii secundare sau alter-ego-uri ale domnișoarei Cucu. Vă las dreptul de a alege. Mie nu-mi place nici o variantă și aș fi vrut altceva. Lipsit de supă și neputând rămâne fără lichide, Chrysale, cu umor jucat de Hajdu Géza, alege starea bahică, de natură să-i dea curaj și să le înfrunte pe cele trei femei și să salveze iubirea dintre Henriette și Clitandre, destul de șters siluetați de Fodor Réka și de Szotyori Jozséf. Mai înviorează atmosfera și Tóth Tünde, o Marie în salopetă și cu mănuși de menaj. Asta până amintește de Sudorița din piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu. Apoi, până la intrarea în scenă a lui Trissotin, a cărui primă apariție e de un bun efect comic datorat evoluției actorului Kardos M. Róbert, intervine o lungă sincopă. Odată momentul Trissotin consumat (interesant că la a doua apariție personajul e mult mai modest conturat), nu se mai întâmplă mai nimic. Noroc cu scurta apariție a lui Dobos Imre, aplicată, inventivă, profesionistă. Dimény Levente și Kovács Levente au evoluții episodice pe care nu le scot în nici un fel în evidență.

În concluzie, dacă regizorul spectacolului a dorit să demonstreze că aprecierile deloc entuziaste ale lui Antoine Adam sunt cât se poate de justificate, e mai mult ca sigur că a reușit. Mă tem însă că scopul unui spectacol de teatru nu e acela de a acompania o pagină de critică literară. Cu atât mai puțin o pagină defavorabilă. În schimb, ilustrația muzicală, ce convoacă muzică ușoară franțuzească din anii '60, '70, '80 ai secolului trecut, e cât se poate de potrivită. Oricum, mie mi-a făcut plăcere să le reascult și pe Juliette Greco, și pe Rika Zaraï, dar și pe Claude François. E drept, pentru asta nu era neapărat obligatoriu să merg la teatru. Dar am făcut-o, am făcut-o și, ca să mai îmi scot din pagubă, mi-am pus gândurile pe hârtie.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Szigligeti" – Femeile savante **de Molière. Traducerea: Illyés Gyula. Regia artistică: Parászka Miklós. Dramaturgia și ilustrația muzicală: Budaházi Attila. Decorul: Albert Alpár. Costumele: Kelemen Kata. Cu: Hajdu Géza, Csiky Ibolya, Fodor Réka, Medgesfalvy Sándor, Fábian Enikö, Szotyori József, Kardos M. Róbert, Dobos Imre, Tóth Tünde, Dimény Levente, Kovács Levente. Data premierei: 18 februarie 2007.**

Doina PAPP

Craiova

Doi pinguri singuri

Într-o dispoziție ludică, Mircea Daneliuc își intitulează una dintre piesele sale, apărută inițial la Editura Cartea Romanească în anul 2000, și prezentată acum în premieră la Teatrul Național din Craiova, ***Doi pinguri***, sugerând printr-un joc de cuvinte o anume ironie tandră în abordarea temei singurătății în cuplu. Rezultă ca atare nu o melodramă înlăcrimată cum s-au scris atâtea pe acest subiect, nici vreo tragedie domestică, ci un fel de comedie satirică, accentuat absurdă, zonă la care se pricepe maestrul și care-i este și dragă. Contribuie la asta și fundalul inspirat de România contemporană, cu mizeriile binecunoscute la propriu și la figurat, stilizate, ce-i drept, în decorul Liei Dogaru care aduce în scenă un topogan lustruit, pe care se rostogolesc din timp în timp saci menajeri.

În aceasta ambianță cu iz de gunoi, îi descoperim și pe cei doi eroi ai piesei ,mai exact lângă tomberoanele care le veghează prima întâlnire. Tratată

Geni MACSIM și Constantin CICORT

contondent de un mascul dintr-o altă pereche, *Ea* se refugiază în brațele unui *El* mai uman și dispus să o consoleze până la proba contrarie. Relația se stabilește imediat și urmează o lungă conviețuire care, depășind determinările realiste, explodează într-o parabolă sugestivă pentru mai toate etapele unui tandem matrimonial mioritic. Alinturi, țipete, panseurile din bucătărie și romanța din dormitor, zâmbet calin sau detestare pe față, în fine, tot ce transformă cuplul unit de acel ilar și neconvingător *Pisi* într-un perfid mijloc de înstrăinare. Nu aflăm noutăți despre tema în chestiune, iar tonul piesei ne aduce aminte de Teodor Mazilu și de înaintașul său genial într-ale absurdului, Eugen Ionescu. Paradoxul pe care îl cultivă în stil Mircea Daneliuc îl îndeamnă și spre unele extravaganțe privind o eventuală potrivire a situației date cu mecanismele unui sistem socio-uman larg semnificant. Cu alte cuvinte, că suntem în apartamentul celor doi, în lift sau pe stradă, avem la orizont lumea noastră cea de toate zilele, o altă celulă, mai mare decât familia, adică, țara compusă din vecini, funcționari, șefi și subalterni, funcționând adesea pe dos. Irelevantă din punct de vedere al situației dramatice, trimiterea funcționează uneori savuros la nivelul limbajului.

Cea mai importantă inovație a textului și a spectacolului regizat de autor este aducerea în scenă a unei formații hip-hop, care intervine, comentând, în modul caracteristic muzicii de cartier, acțiunile celor doi. M-am amuzat auzindu-l pe domnul Daneliuc comparându-i pe acești tineri lălâi cu corul antic, deși rolul lor tot același e cu al personajului colectiv reprezentând vocea cetății de pe vremea lui Sofocle. În orice caz, ei fac sarea și piperul spectacolului, în care intervin ca o binevenită soluție la plictiseala ce ne cuprinde de la un moment dat. Din grup se detașează și, datorită înfățișării, o fată rotofeie dar foarte expresivă, pe care o cheamă se pare Raluca Păun (obiceiul de a înșira interpreții în caietul-program fără alte semne de identificare creează probleme cronicarului).Cei doi pinguri sunt înfățișați de Geni Macsim și Constantin Cicort. Prezență plăcută, femeia își întrebuințează bine datele naturale, și de talent; interpretarea suferă însă de pe urma carențelor regizorale tocmai în privința decupajului în care cunoscutul regizor de film e expert. La fel și Constantin Cicort, prea plângăreț și asudând din greu și când e și când nu e cazul. Amândoi par stânjeniți de o anume abstracție a relațiilor și de indicațiile nefericite de costum. Ținuta lejeră, altminteri decentă, aceeași de la începutul și până la sfârșitul spectacolului, nu-i ajută să diferențieze mai mult și să îmbogățească viziunea asupra personajelor. E adevărat că atunci când rostesc sentințe metafizice, furoul și halatul dau bine, dar perseverența în promiscuitate nu-l ajută pe regizor să spună mai mult – decât ce se vede – cu această piesă, după cum se pare a intenționat.

Spectacolul craiovean este din categoria celor necesare și va deschide, sperăm, și altora apetitul să-i aducă mai des pe autorii cu renume în lumina necruțătoare a reflectoarelor.

Teatrul Național „Marin Sorescu", Craiova – Doi pinguri **de Mircea Daneliuc. Regia: Mircea Daneliuc. Asistent: Cătălin Băicuș. Scenografia: Lia Dogaru. Cu: Geni Macsim, Constantin Cicort, Dragoș Măceșeanu, Monica Modreanu, Raluca Păun, Eugen Titu, Cosmin Rădescu, Mircea Tudosa. Data premierei: ianuarie 2007.**

Mircea MORARIU

Cluj-Napoca

Vulnerabili, crezând în viitoare împliniri

Nu trebuie să ai neapărat un doctorat în teatrologie, nu e absolut obligatoriu să te numeri printre cei care *trebuie* să meargă la teatru, căci asta le e meseria (adică să fii critic), ajunge doar să fii un spectator constant și îndrăgostit de lumea scenei ca să intuiești că la un spectacol bun trăiești nu același timp, ci în același timp cu actorii. Atunci, nu te mai preocupă banii și facturile ori *sms*-urile de pe telefonul mobil. Altfel spus, ceea ce caracterizează spectacolul bun e intensitatea, dublată de autenticitatea trăirii. Pentru mine, care mă număr printre cei ce trebuie să meargă la teatru, spectacolul bun e acela care, pe lângă emoție și bucurie, îmi dă șansa de a vedea în el ceva de genul madeleinei proustiene. Adică, în timp ce mă aflu în sală, concentrat la ceea ce se întâmplă în jurul meu, involuntar, încep să îmi amintesc de alte spectacole văzute anterior ori de lecturi mai vechi sau mai noi, îngropate până atunci în cine știe ce sipet al memoriei. Altfel spus, îl introduc într-o paradigmă culturală. Asta mi s-a întâmplat urmărind spectacolul cu piesa ***Viața boemei*** de Aki Kaurismäki, montat de Radu-Alexandru Nica la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. Semn bun, firește!

Pe neașteptate, mi-am reamintit că odată, demult în adolescență, citisem o carte despre boema literară franceză din secolul al XIX-lea. Am găsit-o într-un raft

ORBÁN Attila, DIMÉNY Áron și BOGDÁN Zsolt

de bibliotecă. Se cheamă *Parisul literar în veacul al XIX-lea*, e scrisă de Pierre Labracherie și a apărut în traducere românească în 1974, la Editura Univers. Are o prefață scrisă de regretatul Laurențiu Ulici. Textul marelui critic român e mai degrabă un ministudiu despre aspectele arborescente ale conceptului de boemă. Laurențiu Ulici îi cita pe frații Goncourt care, în romanul *Charles Demailly,* ziceau despre boemi că ar fi „înrăiți, fără nici o coajă de pâine, acriți, jigniți și împroșcați cu noroi, fără ca măcar să-și mai dea seama", că „au amanta fără șal, soba fără lemne, cartea fără editor" și „calabalâcul dus la muntele de pietate, cu datorii de neastupat".

Boemii contemporani nouă din piesa lui Kaurismäki, inspirată de romanul *Scènes de la vie de bohême* al lui Henri Murger, corespund și nu corespund definiției din romanul fraților Goncourt. Firi nepractice, vulnerabili în fața tumultului existenței sociale, ei nu sunt nicidecum răi ori înrăiți și nici acriți nu sunt. Deloc singuratici, sunt solidari, se împrietenesc repede, uită de micile lor ciocniri anterioare, mănâncă, precum în celebrul cântec al lui Aznavour, „un jour sur deux", își vând pe nimic tablourile, mai au câteodată izbucniri de orgoliu, speră că viitoarea carte ce le va fi tipărită îi va scoate din mizerie, își iartă trădările, se bucură ca niște copii de o vizită la Turnul Eiffel pe care o imortalizează în fotografii, de câte o ieșire la pădure cu rabla lor („la bagnolle"), cine știe din ce bani cumpărată. Doar moartea cuiva drag îi descumpănește și atunci vor să fie singuri ca să se reculeagă, pentru ca apoi să o ia de la început. Sunt înșelați, buzunăriți de hoți care îi sărută frățește. Nu găsești în piesa lui Kaurismäki, dar nici în spectacolul regizat de Radu-Alexandru Nica, răutate, înverșunare, îndârjire. Boema e pentru personajele ei în firea lucrurilor, costurile îi sunt acceptate și, vorba unui mare boem din secolul al XIII lea, Rutebeuf, „mes espérances de lendemain/ ce son mes fetes". Familiarizat cu stilul dramaturgului încă de la spectacolul său de debut cu *Am angajat ucigaș profesionist*, Radu-Alexandru Nica aduce totul pe scenă cu ironie fină dar și cu peniță subțire, cu simpatie și căldură. Spectacolul e construit dintr-un *puzzle* de clipe de viață, legătura dintre aceste momente fiind asigurată de către un povestitor, niciodată cel ce a introdus secvența anterioară. Așa se face că un actor pe care cu câteva minute înainte l-ai văzut interpretând un personaj sau doar un crochiu de personaj preia sarcina de narator și pregătește inserția fotogramei următoare, apoi joacă din nou el însuși un personaj. Ai senzația de joc, dar meritul lui Radu-Alexandru Nica e că, dincolo de prima impresie, de povestioară amuzantă, tratată în cheie ironică, sugerează un plan secund în care se decantează emoția.

A devenit un loc comun să afirmi că Teatrul Maghiar de Stat din Cluj dispune azi cu adevărat de ceea ce se cheamă o trupă. Compusă însă din actori care nu sunt nicidecum trupeți. Care știu ce înseamnă teatrul adevărat și evoluează cu același devotament și cu același profesionalism și când li se încredințează roluri de mari dimensiuni, și când au roluri episodice. Actori care știu că din combinația dintre personalitatea lor creatoare și relația cu partenerul se naște spectacolul adevărat. Orbán Attila (*Rodolfo*, un pictor albanez, talentat, nefericit în dragoste), Dimény Áron (*Marcel*, redactor șef la efemeride publicistice), Bogdán Zsolt (*Schaunard*, tânărul cu ceva bani, repede cheltuiți, cu aspirații artistice, dar mai cu seamă generos prin definiție) și Péter Hilda (*Mimi*, fata care îl părăsește pe albanezul Rodolfo, sperând într-o viață mai bună, dar care se întoarce la el dezamăgită și bolnavă) au de

elaborat câte un singur rol, o fac fără cusur, iar personajele lor au carnație, rigoare, umanitate, altitudine artistică. Vindis Andrea, excelentul Galló Ernö, Szücs Ervin, Györgyjakab Enikö și Buzási András joacă câte trei, patru, cinci sau șase roluri, cu grijă pentru individualizare, chiar dacă rolul în cauză e mai curând un crochiu. Cu toții știu să nu patetizeze. Înțeleg că sunt parte dintr-o comedie tristă, așa cum e însăși viața boemei. Astfel încât, în decorul căruia i se potrivește de minune cuvântul *adecvare,* conceput de Carmencitta Brojboiu se naște încă un spectacol bun care înmulțește seria spectacolelor bune cu care se poate mândri, pe drept cuvânt, la ora actuală, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca.

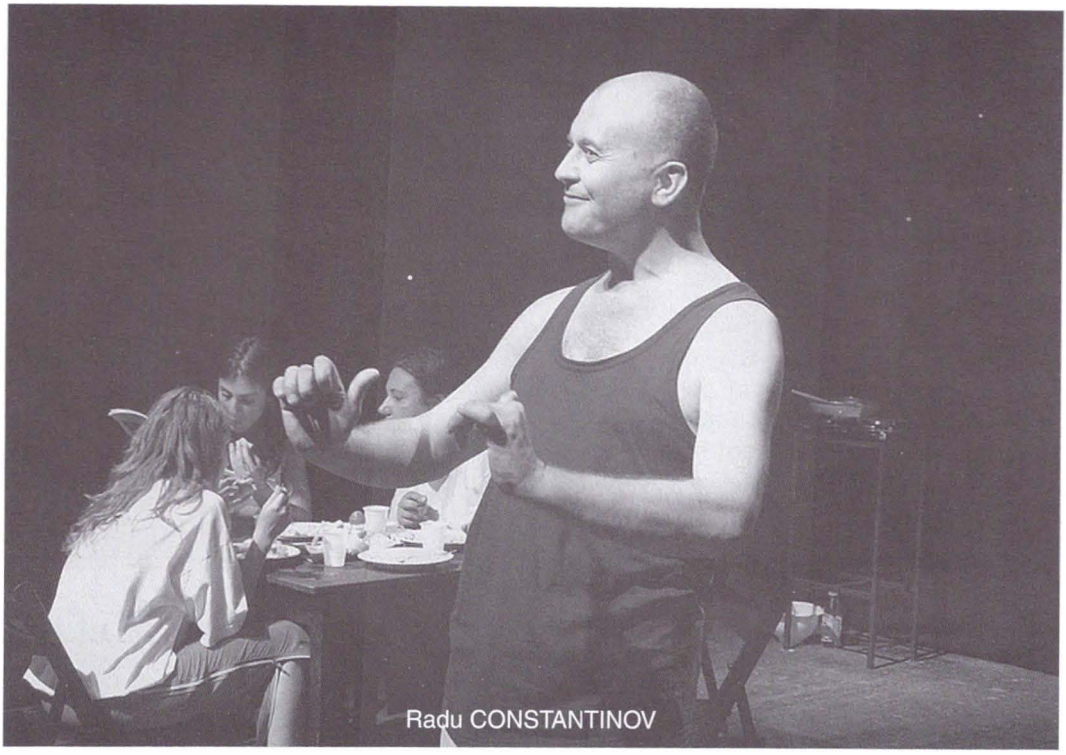
Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca – Viața boemei **de Aki Kaurismäki, după romanul *Scènes de la vie de bohême* de Henri Murger. Versiunea scenică: Mihaela Michailov. Regia artistică: Radu-Alexandru Nica. Dramaturgia: Biró Eszter. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Video: Tofán Zsolt. Cu: Orbán Attila, Dimény Áron, Bogdán Zsolt, Péter Hilda, Vindis Andrea, Gallo Ernö; Szücs Ervin, Györgyjakab Enikö, Buzási András. Data premierei: 9 februarie 2007.**

Andreea DUMITRU Râmnicu Vâlcea

Despre povești topindu-se ca zăpada

S-a întâmplat să văd spectacolul montat vara trecută, la Râmnicu Vâlcea, de Alexandru Dabija abia la premiera găzduită de scena Odeonului, în cadrul Festivalului Național de Teatru (grație unui gest înțelept, menit să onoreze calitatea acestui spectacol). M-am bucurat atunci copilărește și m-am cutremurat de râs ascultând basmele populare, înșirate ca mătăniile pe sfoară, istorisite de câțiva actori ai Teatrului „Anton Pann" mai cu emoție, mai cu talent, mai cu poftă, mai încremenind „în ramă", după firea și înzestrarea fiecăruia. Mi s-a părut atunci că Alexandru Dabija făcuse tot ce i-a stat în putință pentru a-i dezinhiba pe actori, că le deschisese, mai ales, cămările zăvorâte ale copilăriei și le reamintise uneltele de bază ale meseriei, că îi făcuse să creadă din nou nu doar în puterea poveștii, ci și în cea a unui teatru făcut mai din nimic, dintr-o sărăcie asumată și valorizată.

Dincolo de evidența faptului că regizorul nici nu ar fi putut cere prea mult unei instituții nevoite să supraviețuiască în condiții precare, înghesuită în clădirea anostă a unei case sindicale, mi-era limpede că Alexandru Dabija pornise lucrul la acest spectacol de la premise complet experimentale: la fața locului, fără nici un soi de rețetă și fără alte așteptări decât bucuria de a se juca împotriva curentului, în răspăr cu vremurile, dar pe potriva celor dominați de ele, dând cu tifla, în mod subtil, aerului pragmatic și preocupat de sine al orașului, amneziei celor care, nu cu mulți ani în urmă, văzuseră aici producții semnate de Goange Marinescu, Dan Micu și Silviu Purcărete. Am recunoscut în montarea de la Râmnicu Vâlcea același impuls care îl purtase pe Alexandru Dabija la Turda, inspirându-i, cu o stagiune în urmă, oniricul *Omul cu valizele*


Radu CONSTANTINOV

de Eugene Ionesco, un spectacol sfidând ca un experiment avangardist atmosfera delabrată a localității, dar onorând la modul simbolic teatrul animat cândva de geniul lui Aureliu Manea.

Am revăzut, așadar, după câteva luni, ***Telefonu', omleta și televizoru'***, chiar pe scena Teatrului „Anton Pann" (din motive de frecvență anemică, aici se joacă de obicei cu publicul așezat pe gradene), nimerindu-mă într-o marți seara, în mijlocul unor liceeni greu de stăpânit, amenințând serios, prin replicile pe care și le adresau unii altora și prin piuitul telefoanelor mobile, bunul mers al reprezentației. Dacă lucrurile nu au scăpat de sub control, așa cum se întâmplă adesea chiar la case mai mari, în teatre cu tradiție și pretenții, asta s-a datorat exclusiv concentrării actorilor și neobișnuitei structuri a spectacolului, care integrează cu cea mai mare naturalețe planul imposibilului, al fabulosului într-un scenariu realist și nesofisticat.

Povești și basme mai spusese Alexandru Dabija și cu prilejul altor spectacole, *Jucăria de vorbe* după Arghezi, în versiunea nemțeană, sau *Înșir'te, mărgărite...* de V. Eftimiu, la „Nottara", fiind doar cele mai apropiate exemple. Captivant este, de astă dată, efectul de oglindă rezultat din coexistența pașnică a două lumi aparent incompatibile: cea a basmului, prezentat în stare nudă, neprelucrat, nedramatizat și cea a povestitorilor fără vocație, în existența cărora actul istorisirii survine mai mult ca fapt accidental. Regizorul își prefațează, de altfel, spectacolul cu aceste cuvinte: „*Despre ce mai povestesc oamenii astăzi? Despre mâncare, călătorii, sănătate și despre ei înșiși. Și nu se mai cheamă povești, se cheamă ficțiuni. Și nu-i mai zice pălăvrăgeală, îi zice comunicare. Drept e că nu prea se mai povestește. Se comentează*". E un punct de vedere

mult mai îngăduitor decât cel dezvăluit pe scenă. Povestitorii lui Dabija sunt inşi banali, oameni ai tranziţiei, compatrioţi surprinşi în contexte mai mult sau mai puţin rutiniere, cu biografii abia schiţate, dar nu imposibil de precizat: tatăl încercând cu greu să lege, la telefon, o conversaţie cu fiicele plecate, probabil, la muncă în Spania sau Italia; locatari ai unui apartament comun, disputându-şi telecomanda televizorului ori întâlnindu-se în jurul mesei pentru a rumega resturile unei zile din care nu rămâne nimic de povestit. Tablouri lesne de recunoscut, insuportabil de familiare. „Pălăvrăgeala" se reduce, în mod fatal, în spectacolul de la Râmnicu Vâlcea, la rudimente de conversaţii şi formule stereotipe, emise de personaje inerte, afazice, gravitând în jurul telefonului, al sfintei omlete şi al... televizorului.

Şi totuşi, pe cât de anostă le e existenţa cotidiană, pe atât de firesc şi reconfortant pare tonul povestitorului din clipa în care începe să-şi deruleze basmul, în mod spontan, fără niciun ritual de premergător. *Bârnuşca*, *Ciorba de om*, *Floacă-ntoarsă*, *Şarpele*, *Soarele*, *Fata popii*, *Cutia verde* şi *Mortul* sunt tot atâtea versiuni prescurtate, de o oralitate frustă, savuros actualizată ale unor basme puţin cunoscute, desprinse din minunata colecţie a Vioricăi Nişcov, *A fost de unde n-a fost* (Humanitas, 1996). Poveştile funcţionează ca episoade de sine stătătoare, reuşind, totuşi, să iradieze în inexpresivul cotidian ceva din atmosfera lor robustă şi însufleţită, după cum constatăm şi atunci când intră în scenă un acordeonist pe ale cărui ritmuri sprinţare personajele se prind în joc. Tranziţiile de la un episod la altul sunt făcute fără ostentaţie, prin acţiuni de o familiaritate domestică (un televizor este adus în cutia lui de carton şi este pus în funcţiune, masa este pregătită la vedere, omleta e preparată şi consumată în timp real). Poate cel mai interesant se dovedeşte modul în care e introdus în scenă basmul despre *Fata popii*, cu actriţa-crainică de televiziune relatând în stilul „jurnalistic" al „ştirilor de la ora 5", istoria plină de cruzime despre victima unei relaţii incestuoase, acuzată pe nedrept de pruncucidere. Într-adevăr, „despre ce mai povestesc oamenii astăzi"? Despre o lume crudă, nebună, dar una lipsită de mister şi, din păcate, cât se poate de concretă.

Actorii se adaptează minunat la exigenţele regizorului, susţinând printr-un joc direct şi esenţializat (pentru care Cristian Alexandrescu, Doru Zamfirescu şi Alina Magra au, cred, şi nervul, şi umorul necesar) acest spectacol curăţat de orice detaliu inutil, cu un ritm dinamizat prin alternanţa fabulos–cotidian. *Telefonu', omleta şi televizoru'* se încheie la fel de insolit, deşi pe o notă mai gravă decât cea de început, cu o istorioară poloneză decupată din antologia de „poveşti filosofice" semnată de Jean-Claude Carrière (Humanitas, 1999), în care un orb descoperă, interogând şi tatonând realităţile palpabile ale lumii, „forma" unui lucru atât de fragil şi efemer precum zăpada... Şi câte nu sunt de înţeles aici.

Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea – Telefonu', omleta şi televizoru', **basme populare româneşti şi o poveste poloneză. Regia: Alexandru Dabija. Cu: Cristian Alexandrescu, Laurenţiu Stratan, Doru Zamfirescu, Florin Beciu, Raluca Păun, Ramona Drăgulescu, Radu Constantinov, Alina Mangra, Vasile Marinoiu (acordeon şi strigături). Premiera oficială: 11 noiembrie 2006, la Teatrul Odeon din Bucureşti, în cadrul Festivalului Naţional de Teatru.**

Ștefan OPREA

Piatra Neamț

Angajăm clovn tânăr!

Matei Vișniec revine la Piatra Neamț, unde, imediat după intrarea lui în „legalitate", adică în 1990, Nicolae Scarlat îi deschidea cariera dramaturgică excepțională cu piesa *Bine, mamă, dar ăștia povestesc în actul doi ce se întâmplă în actul întâi* – spectacol care a făcut vâlvă la vremea respectivă. Tot aici, i-au mai fost jucate piesele *Trei zile cu Madox*, *Ultimul Godot* (1991) și *Buzunarul cu pâine* (1994) sub aceeași semnătură regizorală.

Acum, regizoarea Louise Dănceanu a montat ***Angajare de clovn***, poate cea mai tristă dintre piesele dramaturgului.

În filmul său din 1970, *Clovnii*, Federico Fellini aducea un emoționant omagiu unei arte pe cale de dispariție; era un adevărat ritual închinat circului, care pierdea – prin invazia tehnicii și a performanței sportive – arta comicului pur și ingeniozitatea poetică. Marele regizor își extindea însă reflecția asupra artei în general, asupra bătrâneții și morții, asupra tainicelor izvoare ale miracolului. *Angajare de clovni*, piesa lui Matei Vișniec, ne amintește clar opera felliniană, dacă nu cumva va fi fiind chiar un omagiu nemărturisit adus acesteia. Vișniec a scris-o atunci când, ca și Fellini, și-a dat seama că timpul comediei, al râsului nestăpânit și sincer a trecut, că nu mai e loc pentru așa ceva și că, deci, artistul comic, clovnul își trăia ultimele clipe. Asta e tema piesei: retragerea, dispariția, moartea ultimilor clovni. Trei dintre ei, bătrâni, bolnavi, inutili și triști, se adună – cu ultimele speranțe – în fața unei uși pe care se află un anunț: *Angajăm clovn bătrân*. Ușa însă nu se va deschide și nimeni nu va veni să-i angajeze. Așteptare zadarnică; ca și la Beckett, Godot nu va apărea. Sugestia beckettiană e limpede și aici, ca și în *Bine, mamă...* Așteptând, cei trei își evocă momentele de glorie de altădată și se amăgesc cu speranța că mai e nevoie de ei și că ei mai sunt în stare de funcționare, de creație. Spectacolul lor e grotesc și tragic totodată; amintirile, evocările, confesiunile autobiografice, incursiunile poetice în domeniul imaginarului sunt expresii ale unei existențe tragice, abil fardate în comic și grotesc. Peste toate, plutește aburul dens al unei parabole existențiale. Spațiul scenic în care se desfășoară întristătorul spectacol al celor trei clovni – în fapt, trei ipostaze ale condiției artistului aruncat înafara societății de indiferența semenilor – este o arenă de circ absolut goală, semnificând pustiul din noi și pustiul din lume. Doar o ușă, dincolo de care ar putea fi salvarea sau moartea. Ei bine, dincolo de ușă e moartea. Cei trei se aflau, deci, la capătul vieții sau, mai bine zis, la capătul existenței lor artistice. Când unul dintre ei moare – după ce făcuse o ultimă demonstrație a puterii miraculoase a artei sale – și când ușa se deschide, în sfârșit, constatăm că dincolo de ea nu era decât cimitirul clovnilor. Tonalitatea tristă de până atunci capătă reflexe tragice.

Spectacolul pietrean semnat de Louise Dănceanu nu adoptă prioritar această tonalitate, o trece în subsidiar, mizând în primul rând pe clovneria propriu-zisă, care conferă reprezentației o undă de veselie, la care publicul spectator aderă fără rezerve. Cheia pusă, regizoral, la începutul portativului reclama, astfel, un alt tempo (*allegro*) de desfășurare decât cel reclamat de text. Nu știu dacă distribuția (alcătuită din actori tineri) a determinat-o pe regizoare să aleagă această cheie sau, poate invers, regizoarea și-a ales o distribuție tânără care să poată veni în întâmpinarea viziunii ei. Avem, astfel, trei clovni care ne spun doar că sunt bătrâni, obosiți și bolnavi, în realitate ei fiind foarte vioi, mișcându-se alert și realizând cu abilitate numere de performanță. Dispare, în felul acesta, unda de tristețe, funciară textului. Doar în două sau trei momente, în care alertețea se mai potolește, această undă de tristețe își intră în drepturi. Și publicul o simte, și-o asumă și reacționează cu aplauze. Ceea ce înseamnă că nu de dragul publicului – cum ni s-a spus – a fost aleasă cheia mai sus amintită.

Spațiul scenic e, și el, altfel decât ne obișnuiseră spectacolele anterioare cu această piesă. Adică nu un *spațiu gol* și o ușă („axa de simetrie a piesei", cum indică autorul), ci o arenă de circ (sau, poate, o scenă de teatru) cuprinzând diferite obiecte specifice unei reprezentații care a fost; de ele se tot împiedică (voit) personajele (sursă de haz). Ușa, dincolo de care ar trebui să fie cimitirul clovnilor, e înlocuită cu o ladă de recuzită (din care cade, la un moment dat clovnul mort mai demult).

O noutate pe care o aduce Louise Dănceanu e personajul feminin, Lolla, femeia de serviciu. Nu-i o invenție absolută, e Lolla pomenită în text, partenera fraților Fernando, care a avut un accident în arenă și care acum e invalidă; a ajuns servitoare în circul în care a strălucit ca artistă. Chiar dacă nu are replici, evoluția ei îi dezvăluie biografia. Prezența ei nu schimbă cu nimic traiectoriile celor trei clovni, dar îmbogățește și colorează frumos nu numai imaginea, ci și sensurile.

Cei trei clovni sunt interpretați de Cezar Antal, Tudor Tăbăcaru și Victor Giurăscu, toți cu remarcabilă poftă de joc și cu evidentă aderare la tonalitatea propusă de regizoare, personajele lor dezvăluindu-și cu zel rămășițele unei biografii artistice și capacitatea de a crede că încă se mai poate. Dar actorii arată că chiar se mai poate, numerele de circ pe care le execută, Cezar Antal mai ales, presupunând forță și abilitate fizică. Dacă acceptăm cheia propusă de regizoare, actorilor nu avem ce le reproșa. Plăcerea cu care joacă e contaminantă.

Finalul aduce un plus de emoție. Peppino moare – după ce făcuse o demonstrație de cum se mimează moartea. Dar el nu mai e târât dincolo de ușă, în cimitirul clovnilor, ci e înmormântat chiar în arenă, acoperit cu frunze de recuzită. Ideea ar fi – dacă am înțeles bine – că locul de veci al artistului nu e un mormânt oarecare, aruncat oriunde, ci e chiar acolo unde și-a risipit viața și talentul, adică în scenă/arenă.

Teatrul Tineretului Piatra Neamț – Angajare de clovn **de Matei Vișniec. Un spectacol de Louise Dănceanu. Cu: Tudor Tăbăcaru (*Peppino*), Victor Giurescu (*Filippo*), Cezar Antal (*Nicollo*), Adina Suciu (*Lolla*), Florin Mircea jr. (*Totolino*). Data premierei: 17 februarie 2007.**

Luminița VARTOLOMEI

OPERĂ, DANS

Roșul și Negrul, în duel

Cu toate că a preluat pentru baletul său titlul lui Stendhal așa (eronat!) cum a fost el impus la noi – ***Roșu și negru*** – de către cel dintâi traducător (nepriceput sau doar neglijent) al romanului *Le Rouge et le Noir*, compozitoarea Livia Teodorescu-Ciocănea a creat un libret în care *articularea* celor două culori aflate în opoziție pare a constitui structura de rezistență a dramaturgiei. În această „Cronică de la 1830" (cum suna subtitlul cărții înainte ca Stendhal să pretindă că a scris-o cu trei ani mai devreme, pentru a nu fi acuzat că n-a făcut altceva decât să reproducă, pas cu pas, un caz real, relatat de către „Gazeta Tribunalelor" în cele patru numere ale sale apărute între 28 și 31 decembrie 1827), alegerea dificilă între gloria militară și cea ecleziastică, sfâșierea între dragoste și datorie, pendularea între fericire și disperare (iar în cele din urmă între viață și moarte) constituie miza unui simbolic duel între *Roșul și Negrul* devenite supremele personaje (nevăzute) ale tragediei lui Julien Sorel.

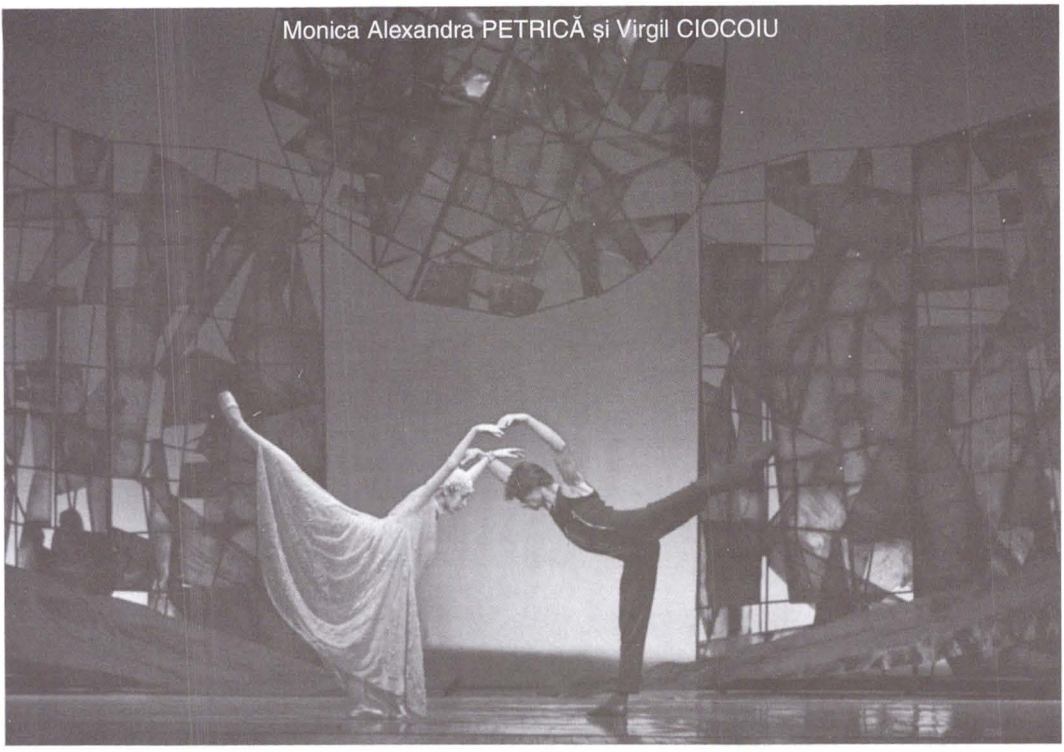
Pentru acest scenariu amplu (în trei acte!) și complex (implicând numeroase detalii ale acțiunii și o mulțime de figuri episodice implicate în ea), Livia Teodorescu-Ciocănea a scris o partitură de o modernitate certă, dar inteligent racordată la capacitatea de înțelegere și de apreciere a unui public care îndeobște gustă doar creația clasică și romantică. Astfel, compozitoarea a elaborat o muzică densă și policromă, implicând un aparat instrumental care „dă pe dinafară" din fosa rezervată orchestrei (așa că o parte a lui trebuie așezată deasupra, la nivelul scenei, pe două pasarele laterale), ba chiar pretinzând în plus un cor bărbătesc și două soliste vocale (Adriana Alexandru și Cristina Eremia).

O muzică extrem de solicitantă pentru orchestra Operei Naționale din București, care urcă astfel încă o treaptă în atât de necesara evoluție profesională continuă, ghidată acum de bagheta fermă dar suplă, precisă dar sensibilă a dirijorului Răsvan Cernat.

O muzică a cărei expresie de înaltă abstractizare nu conține trimiteri nici la locul, și nici la timpul acțiunii (cu excepția unui foarte scurt citat: incipitul „Corului soldaților" din opera *Faust* a lui Charles Gounod, lucrare care – ce-i drept – avea să fie lansată abia în 1859), tot așa cum abstracte de o admirabilă manieră plastică sunt decorurile create de Viorica Petrovici spre a ilustra destinul eroului, evadat din închisoarea rigidă a lemnului (gaterul familiei Sorel) în universul multicolor al sticlei (vitraliul bisericii) și mătăsii (alcovul Doamnei de Renal sau palatul familiei La Mole), spre a sfârși sub răceala metalului (tăișul ghilotinei).

O muzică a cărei osatură ritmică pregnantă oferă reperele unei pulsații sigure, pe care dansul să se poată desfășura în toată splendoarea conferită lui atât de către inepuizabila fantezie creatoare a Alexei Mezincescu (ce probă de formidabilă măiestrie este acea „promenadă cu umbreluța" a Doamnei de Renal, lansând formula unei *diagonale lente*, pe care coregrafa o opune *diagonalelor rapide* ce fac deliciul publicului în baletele academice!), cât și de interpretarea unor excelenți soliști, aflați în compania unui ansamblu bine sincronizat.

Firește, rolurile cele mai ample și mai consistente le aparțin lui Virgil Ciocoiu (*Julien Sorel*) și Biancăi Fota (*Doamna de Rênal*), care le susțin cu grație și


Monica Alexandra PETRICĂ și Virgil CIOCOIU

virtuozitate, oferind spectatorilor desfătarea unor solo-uri sau duete de incontestabilă originalitate coregrafică și prestanță interpretativă; dar este suficient să intre în scenă Monica Alexandra Petrică (*Mathilde de La Mole*, cu care – nu prea înțeleg din ce motive – coregrafa n-a fost la fel de darnică), pentru ca magnetismul personalității sale artistice să electrizeze publicul, așa cum numai veritabilele stele ale baletului sunt capabile să o facă...

De înaltă tehnicitate sunt și partiturile coregrafice încredințate de Alexa Mezincescu trio-ului Egor Zdor, Gabriel Luca și Răzvan Marinescu (*Tatăl* și *Frații lui Julien*), care le execută cu siguranță și precizie; mai modeste ca dimensiuni și factură, dar nu mai puțin lăudabil susținute. Alte roluri secundare sunt interpretate de către Silviu Tănase (*Domnul de Rênal*), Gabriela Mocanu (*Elise*), Antonel Oprescu (*Marchizul de La Mole* și *Subprefectul*), Denis Vezetiu (*Prințul Korasoff*), Oana Popescu (*Doamna de Fervaque*), Beatrice Șerbănescu (*Doamna de La Mole*), Cătălin Caracaș (*Domnul Valenod* și *Vicarul Frilair*), George Mocanu (*Părintele Pirard*), Maria Popa (*Doamna Derville*), Rodica Fiastru (*Fantasma mamei lui Julien*) și (același) Egor Zdor (*Marchizul de Croisenois*), cu dezinvoltura asigurată de o atentă elaborare a caracterului care le individualizează pe fiecare, prin mișcare și gest, mimică și atitudine – la fel de nuanțat ca și prin definitoriile costume (elegante în linie și inspirate în cromatică) în care îi înveșmântează Adriana Grand.

Lăudabilă este însă, înainte de toate, inițiativa Operei Naționale din București de a reintroduce în repertoriu acest balet de mare succes, prezentat în premieră absolută în luna mai a anului 2000 și pe care, din păcate, doar trei stagiuni mai târziu, conducerea de atunci a teatrului l-a abandonat. Iar omagiul pe care actuala

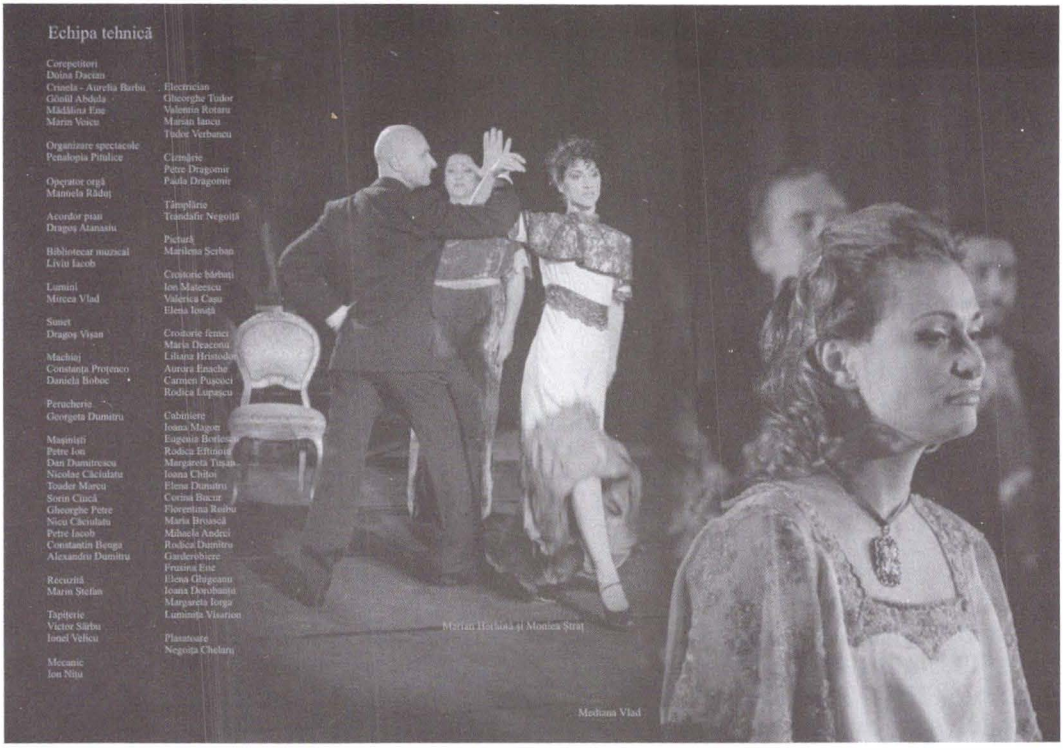
Direcțiune îl aduce celor dintâi interpreți ai personajelor principale – ilustrând întregul program de sală cu fotografiile acelora, iar nu cu imaginile actualei distribuții – constituie o reparație morală pentru Răzvan Mazilu și Corina Dumitrescu, creatorii unor roluri în care cu greu ar putea fi egalați cândva...

Opera Națională din București – Roșu și Negru. **Libretul și muzica: Livia Teodorescu-Ciocănea. Regia și coregrafia: Alexa Mezincescu. Decorurile: Viorica Petrovici. Costumele: Adriana Grand. Conducerea muzicală: Răsvan Cernat. Cu: Virgil Ciocoiu (*Julien Sorel*), Bianca Fota (*Doamna de Rênal*), Monica Alexandra Petrică (*Mathilde de La Mole*), Egor Zdor (*Tatăl lui Julien* și *Marchizul de Croisenois*), Gabriel Luca și Răzvan Marinescu (*Frații lui Julien*), Silviu Tănase (*Domnul de Rênal*), Gabriela Mocanu (*Elise*), Antonel Oprescu (*Marchizul de La Mole și Subprefectul*), Denis Vezetiu (*Prințul Korasoff*), Oana Popescu (*Doamna de Fervaque*), Beatrice Șerbănescu (*Doamna de La Mole*), Cătălin Caracaș (*Domnul Valenod* și *Vicarul Frilair*), George Mocanu (*Părintele Pirard*), Maria Popa (*Doamna Derville*), Rodica Fiastru (*Fantasma mamei lui Julien*), Adriana Alexandru și Cristina Eremia (soliste vocale). Data reluării: 21 ianuarie 2007.**

Pasărea Phoenix

Opereta bucureșteană, renăscută din cenușă (de data aceasta, la... propriu, în urma incendiului ce i-a mistuit acum două ierni sediul din Piața Universității) și adăpostită temporar de către Centrul Cultural al MAI (situat nu departe de locul în care – în epoca ei de glorie! – și-a avut propriul său teatru, până ca acesta să-i fie demolat de tăvălugul ceaușist), face față cu demnitate și profesionalism parcimoniei mijloacelor scenice cu care este nevoită să lucreze. Ea demonstrează cum o *lucrare* bine aleasă (*musical*-ul *Mein Freund Bunbury*), un *dirijor* (Lucian Vlădescu) ce beneficiază de o vastă experiență în gen și de o binemeritată autoritate asupra soliștilor și ansamblurilor muzicale deopotrivă, un *regizor* (Vlad Massaci) și un *coregraf* (Florin Fieroiu) care știu să lucreze admirabil cu interpreții – chiar și atunci când aceștia sunt înainte de toate excelenți *cântăreți*, precum Marius Olteanu (*Jack*), Gabriela Daha și Silvia Șohterus (*Cecily*), Cătălin Petrescu și Ștefan Popov (*Algernon*), Eugenia Ilinca (*Lady Bracknell*), Amelia Antoniu și Mediana Vlad (*Gwendolen*), Marius Mitrofan și Orest Pâslariu (*Frederic*), Ileana Lenghel și Gladiola Nițulescu (*Laetitia*) –, împreună cu un *scenograf* (Dan Titza) capabil să definească locul și timpul acțiunii prin numai câteva costume și piese de mobilier caracteristice, pot să surmonteze condițiile tehnice și artistice precare (de la plasarea nefericită a fosei în raport cu scena oricum prea mică și până la modestia decorurilor ce pot încăpea pe aceasta) ale unei săli („Nichita Stănescu") concepute pentru cu totul alt tip de manifestări publice. Iar dacă publicul regretă probabil fastul decorurilor de odinioară, caricaturistul Ștefan Popa Popa's îl consolează desenându-i în schimb, pe fundalul scenei devenit ecran de proiecție, amuzante imagini plastice...

De la bun început, realizatorii acestei prime montări „de pribegie" au urmărit să repună în drepturi spumoasa comedie din 1895 a englezului Oscar Wilde (*Ce înseamnă să fii onest*), fără a-i nedreptăți totuși pe cei doi libretiști germani



(actorul Helmut Bez și regizorul Jürgen Degenhardt) ai *musical*-ului compus în 1965 de către compatriotul lor Gerd Natschinski (*Prietenul meu Bunbury*); așa se explică titlul „combinat" pe care Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian" l-a înscris pe afișul spectacolului său: ***Ce înseamnă să fii... Bunbury***. În aceeași ordine de idei, traducătorii libretului (George Zaharescu și Nicolae Bărbătescu) au creat un text al cărui vocabular se potrivește și cu epoca piesei lui Oscar Wilde (ultimul deceniu al secolului XIX), și cu aceea pe care i-a atribuit-o *musical*-ul lui Gerd Natschinski (anii '20 ai secolului XX), și cu vremea noastră, astfel încât personajele să fie și pregnante, dar și credibile, iar comicul de limbaj să-l completeze pe acela de situație.

Prima colaborare a tânărului regizor Vlad Massaci la un spectacol de teatru muzical (adăugându-se celor aproape douăzeci de montări pe care le-a semnat deja în teatrul dramatic) se dovedește a fi profitabilă îndeosebi pentru cântăreții Operetei, pe care i-am regăsit acum la un cu totul alt nivel de prestație actoricească decât în urmă cu exact doi ani, când, parafrazând titlul premierei de atunci (*Lăsați-mă să cânt*), îmi intitulam cronica „Învățați-mă să joc!" Cât despre capacitatea acestor soliști de a și dansa, în unele cazuri (precum în acela al lui Cătălin Petrescu, interpretul lui Algernon Moncrieff) ea poate părea de-a dreptul uimitoare spectatorilor ce nu cunosc performanțele interpretative, creatoare și pedagogice ale lui Florin Fieroiu, de care au profitat acum din plin înșiși balerinii Teatrului (în frunte cu cuplul Marian Horhotă – Monica Știrat), înzestrați cu roluri pe cât de consistente, pe atât de solicitante prin noutatea și dificultatea scriiturii coregrafice, transfigurând de o manieră îndrăzneață mișcările specifice pentru vals sau tango, charleston sau black-bottom.

Unele dintre aceste pagini orchestrale dansante sunt „bisate" pe timpul pauzelor dintre tablouri, întipărindu-se în memoria publicului, alături de alte câteva șlagăre prezente în muzica lui Gerd Natschinski și, totodată, conferind reprezentației o cursivitate de invidiat.

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian" – Ce înseamnă să fii... Bunbury. **Muzica: Gerd Natschinski. Libretul: Helmut Bez și Jürgen Degenhardt. Regia: Vlad Massaci. Scenografia: Dan Titza. Coregrafia: Florin Fieroiu. Conducerea muzicală: Lucian Vlădescu. Cu: Marius Olteanu (*Jack*), Gabriela Daha/ Silvia Șohterus (*Cecily*), Cătălin Petrescu/ Ștefan Popov (*Algernon*), Eugenia Ilinca (*Lady Bracknell*), Amelia Antoniu/ Mediana Vlad (*Gwendolen*), Marius Mitrofan/ Orest Pâslariu (*Frederic*), Ileana Lenghel/ Gladiola Nițulescu (*Laetitia*), Cristian Crețu (*John/Jeremias*) ș.a. Data premierei: 3 februarie 2007.**

Piatra... prețioasă

Alegând din nou (după *Coana Chirița*, lansată în stagiunea trecută) una dintre comediile lui Vasile Alecsandri (***Piatra din casă***), directorul fondator al Operei Comice pentru Copii (prima – și deocamdată singura – companie românească de acest fel, înființată în urmă cu 9 ani și având deja înscrise în repertoriul general aproape 30 de *opus*-uri lirice și coregrafice, foarte multe dintre ele create chiar din inițiativa sa) ar fi putut foarte bine să preia versiunea originală a premierei absolute de acum exact 160 de ani, în care muzica îi aparținea compozitorului Alexandru Flechtenmacher (aflat el însuși la pupitrul orchestrei Teatrului Național din Iași, în acea seară de 3 mai 1847); dar, țintind impactul mai puternic pe care sonoritățile familiare îl pot produce asupra micilor spectatori, doamna Smaranda Oțeanu-Bunea a preferat să solicite scrierea unei noi partituri – și nu întâmplător s-a adresat în acest scop unuia dintre cei mai talentați masteranzi de la Universitatea Națională de Muzică din București.

Foarte tânărul compozitor Roman Vlad (care nu este – cum s-ar putea crede – fiul venerabilului muzician român cu același nume, stabilit în Italia încă din 1939, ci al compozitorilor noștri Ulpiu și Marina Vlad) a creat astfel ceea ce s-ar putea numi un *musical hip-hop*, punând în valoare cu remarcabilă fantezie melodică și pregnanță ritmică acest stil larg apreciat astăzi de către consumatorii muzicii de divertisment și, în plus înnobilându-l printr-o inspirată înveșmântare timbrală. De altfel, orga electronică mânuită de către Mădălina Florescu face adevărate minuni în suplinirea unei orchestre adevărate, iar soliștii (Stela Popescu, Cristina Eremia, Vicențiu Țăranu, Ion Dimieru, Valentin Racoveanu, Daniel Filipescu, Sorina Tiron și Valentino Tiron) se întrec în a-și susține fiecare moment muzical cu antrenul propriu cântăreților de gen.

O contribuție esențială la realizarea iluziei că pe scenă ar evolua veritabili interpreți de hip-hop o are și coregrafia spectacolului, concepută de către Vali Roșca astfel încât, folosind la maximum capacitatea tuturor soliștilor de a dansa cu o energie contaminantă, să evidențieze deopotrivă pulsația ritmului suveran și umorul situațiilor pe care muzica le definește.

Sumara scenografie a Vioricăi Petrovici face cu pertinență apel la înclinația naturală a copiilor de a atribui obiectelor semnificații imaginare: un simplu paravan construit din mătase (printre ale cărui fâșii câțiva dintre eroii comediei tot intră și

Cristina EREMIA și Valentino TIRON

ies, ori doar își scot capul) închipuie un dulap cu rol esențial în repetatele *quiproquo*-uri ale comediei.

Dar dificultatea maximă o învinge în această montare regizorul Cristian Mihăilescu, obligat de propria sa conștiință artistică să nu reediteze nicicum soluțiile scenice pe care le-a utilizat deja (cu mare succes) în spectacolul *Coana Chirița*, realizat pe un text dramatic teribil de asemănător cu *Piatra din casă* și ca tipologie a personajelor, și ca specific al relațiilor dintre ele, ba chiar și ca limbaj. Iar reușita regizorală este cu atât mai importantă cu cât, deși până și interpreții principali sunt aceiași în ambele spectacole, ei creează roluri categoric diferite. Iată doar ipostazele cele mai izbitoare: Stela Popescu (hrăpăreața Coana Chirița) este aici o Coana Zamfira voluntară, dar în același timp capabilă de iubire, iar Valentino Tiron (râzgâiatul și prostovanul Guliță) întruchipează, la rândul său, un Nicu Pâlciu complex, care-și ascunde sentimentalismul sub masca agresivității.

Așa se face că, deși cu siguranță nu înțelegeau pe deplin textul plin de arhaisme și regionalisme al lui Vasile Alecsandri, până și prichindeii de grădiniță care umpleau sala la cea dintâi reprezentație au fost cuceriți de farmecul acestui spectacol, șlefuit aidoma unei pietre prețioase. Au dovedit-o cu prisosință și la tot pasul, prin cascade de râsete și de aplauze ritmate...

Opera Comică pentru Copii – Piatra din casă. **Libretul: adaptare după piesa lui Vasile Alecsandri. Muzica: Roman Vlad. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Viorica Petrovici. Coregrafia: Vali Roșca. La orga electronică: Mădălina Florescu. Cu: Stela Popescu (*Coana Zamfira*), Cristina Eremia (*Marghiolița*), Vicențiu Țăranu (*Doctor Franz*), Ion Dimieru (*Grigore Pâlciu*), Daniel Filipescu (*Leonil*), Sorina Tiron (*Ioana*), Valentino Tiron (*Nicu Pâlciu*), Valentin Racoveanu (*Vasile Alecsandri*). Data premierei: 12 februarie 2007.**

Trupul: însângerat sau îndrăcit?

Alegând pentru spectacolul său titlul ***Bloody body***, coregraful Sergiu Anghel a mizat pe echivocul sintagmei englezești, pentru a închide într-o metaforă deosebit de pregnantă întreaga filozofie care, de la anticii greci și până astăzi, a glorificat sau a martirizat, a disprețuit sau a idolatrizat acest receptacol al spiritului – deopotrivă materie primă și forță de muncă, obiect și subiect, muză și instrument pentru arta dansului.

Decorul îl constituie o veche peliculă documentară, consacrată unuia dintre experimentele medicale ruso-americane privind posibilitatea de a fi păstrate în viață organele extrase din corp; în egală măsură crud și fascinant, filmul rulează iar și iar, adesea proiectându-și imaginile chiar și pe corpurile interpreților, atunci când mișcarea lor obturează ecranul din fundalul scenei.

Urmărind să creeze iluzia nudității dansatorilor, costumele semnate de Raluca Botez sunt albe ca varul și ca tifonul cu care pielea rămasă liberă este acoperită la începutul acțiunii; pe de altă parte, spațiul de joc e mobilat printr-o recuzită de laborator, cu care interpreții interacționează de o manieră ce justifică definirea de către autor a creației sale drept „spectacol-instalație".

Cumulând funcțiile libretistului, coregrafului, regizorului și ilustratorului muzical, Sergiu Anghel este și de astă dată autorul cvasitotal al spectacolului oferit, iar dansatorii din trupa „Orion Balet" i se supun și totodată îl inspiră, prin flexibilitatea și agilitatea, forța și rezistența pe care (chiar și acelora care nu sunt absolvenți ai unor studii liceale de specialitate) le-o procură excelenta pregătire tehnică asigurată de către același maestru de balet (lector universitar și coordonator al catedrei de creație coregrafică de la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică din București).

Desigur, elementele de maximă dificultate și spectaculozitate ale mișcării cu care coregraful își construiește discursul sunt încredințate Sandrei Mavhima (balerină care de ceva vreme ține capul de afiș al trupei) și lui Bordas Attila și Arcadie Rusu (dansatori ce au toate șansele să egaleze performanțele interpretative de odinioară ale lui Sergiu Anghel), dar, prin expresivitatea corporală și prin puterea de comunicare a emoției artistice, Raluca Botez și Elena Păun, Gabriel Luca și Petrică Voicu egalează în chip fericit contribuția celor trei vedete la reușita spectacolului.

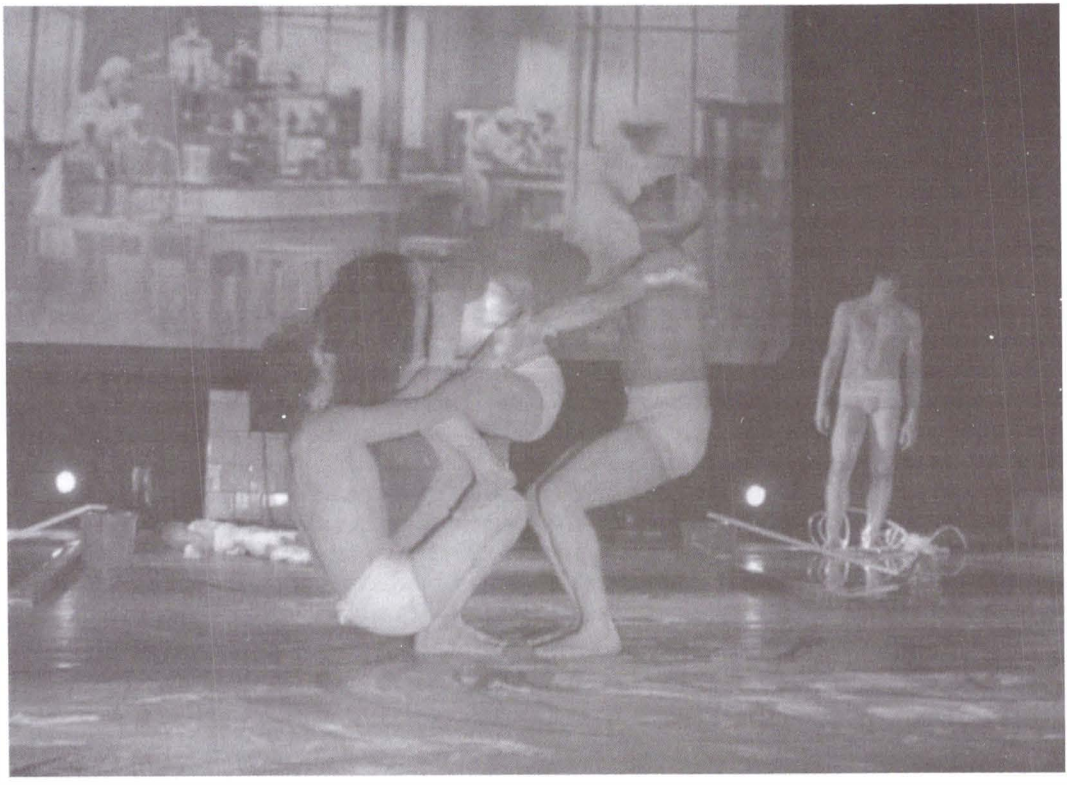
Lansat cu mare succes în cadrul Festivalului Național de Teatru din luna noiembrie a anului trecut, *Bloody body* se prezintă acum săptămânal (de regulă, vinerea) în Sala Rondă de la Centrul Național al Dansului. Și sper că se va mai juca multă vreme de-acum încolo, după ce Ministerul Culturii și Cultelor va retrage de deasupra trupei „Orion Balet" noua sabie a lui Damocles pe care o agită nedreptul ordin de desființare pe care l-a emis la 4 ianuarie 2007 Centrul Național de Artă „Tinerimea Română"...

După cum se vede, istoria se repetă mereu, căci parcă ieri scriam rândurile de mai jos, publicate în „Agenda" celui dintâi Festival „Enescu" de după 1989:

„O trupă atât de tânără precum «Orion Balet București» (ce împlinește abia un an de existență) n-are voie să moară!

O trupă îndrumată de artiști de asemenea calibru precum Ioan Tugearu și Raluca Ianegic nu poate să moară!!

O trupă ai cărei dansatori (mulți dintre ei abia ieșiți de pe băncile școlii, cu un an în urmă) au ajuns într-un timp atât de scurt la asemenea performanțe – nu numai tehnice, dar și expresive – nu trebuie să moară!!!



...Iată concluzia spectacolului de adio oferit, în cadrul Festivalului «Enescu», de către «Orion Balet Bucureşti», căruia Ministerul Culturii – evident, numai din lipsă de fonduri! – i-a retras subvenţia încă de acum o lună. O despărţire care s-a încheiat într-un veritabil triumf, cu o sală arhiplină, cu ovaţii şi flori – adică la fel cum s-a consumat, acum un an, şi debutul trupei...

Că între timp cei zece balerini şi coregrafii lor n-au reuşit să atragă un public plătitor suficient de numeros sau să contracteze mari turnee internaţionale care să le asigure rentabilitatea funcţionării, e drept; dar drept este şi să ne întrebăm: câţi alţi artişti români, chiar dintre cei cu faimă deja stabilită, au reuşit «să aducă bani» în aceste vremuri de continue reaşezări (şi nu numai de preţuri, ci şi de mentalităţi şi trebuinţe culturale)???

Cu un limbaj coregrafic singular în contextul extrem de puţinelor grupuri de dans contemporan de la noi şi racordat la cele mai recente inovaţii mondiale (un limbaj ce solicită dansatorilor o condiţie fizică de natură de-a dreptul atletică), cu o fantezie a mişcării ce închide în sine nu numai propria-i frenezie (paroxistică uneori, violentă cel mai adesea), dar şi profunde şi neaşteptate trimiteri la cele mai diverse domenii ale culturii universale, cu o echipă unde fiecare dansator este un solist, „Orion Balet Bucureşti" poate şi trebuie să supravieţuiască."

Înlocuiţi numele lui Ioan Tugearu şi Raluca Ianegic cu acela al lui Sergiu Anghel (care din 1993 conduce trupa, în calitate de director artistic) şi veţi constata că fiecare cuvîntel din articolul în cauză rămâne valabil şi astăzi, după un deceniu şi jumătate de când conducerea de atunci a Ministerului Culturii a ştiut să găsească o rezolvare pozitivă crizei respective!

Seducția cabaretului interbelic

Rareori mi s-a întâmplat să retrăiesc – ca acum – o emoție artistică de aceeași natură și la fel de intensă precum aceea încercată cu mai bine de un sfert de veac în urmă, când am văzut pentru prima dată (și încă „pe viu", nu imortalizat pe pelicula ulterior realizată de către regizorul italian Ettore Scola) *Balul* creat de către Jean-Claude Penchenat la Teatrul „Campagnol" din Paris, montare care tocmai fusese distinsă cu Premiul Criticii Franceze pentru anul 1980. Acel tip nou de spectacol, *dansat* de la un capăt la altul, dar creat de către un *regizor* (care era totodată autorul *dramaturgiei*) și interpretat de către *actori*, anticipa în chip admirabil un nou gen *coregrafic*, ce avea să se numească în cele din urmă (totuși nu foarte corect, după opinia mea, căci îndeobște exemplarele lui exclud tocmai *cuvântul*, adică unul dintre elementele fundamentale ale celui dintâi termen din sintagma ce-l definește...) *teatru-dans*.

În această categorie (foarte largă, astăzi) se înscrie cu brio creația artistei ungare Yvette Bozsik – coregrafă și dansatoare, regizoare și actriță, distinsă din 1993 încoace cu vreo două duzini de premii internaționale (printre ele, Legiunea de Onoare a Franței, obținută în 2004) –, pe care Beatrice Rancea (ea însăși balerină și regizoare), în calitatea sa de directoare a Teatrului Național din Constanța și a Companiei „Fantasio", a invitat-o să monteze spectacolul ***Dulceamar*** (prezentat și în turneu la București, către sfârșitul anului trecut).

...Cu particularitatea deloc neglijabilă că, întrucât coloana sonoră ce constituie suportul întregului demers artistic implică într-o proporție considerabilă și prezența cuvântului cântat, dansului i se alătură aici... play-back-ul, executat de către absolut toți actorii-dansatori cu o perfecțiune ce ar avea darul să-l umple de invidie pe oricare dintre soliștii noștri vocali!

Imagine fantastică a cabaretului german din deceniile 2 și 3 ale secolului XX, evoluând pe un colaj sonor alcătuit din piese de gen ale compozitorului Kurt Weill, dar și din unele melodii de epocă ai căror autori au fost demult uitați (interpretate aici de către Palast Orchester, Max Raabe și Marlene Dietrich – inimitabila „Lili-Marlene"), creația aceasta de teatru-dans seduce prin alternanța mereu neașteptată a liricului cu grotescul și a melancoliei suave cu umorul subtil, ce merge într-un echilibru demn de admirat pe muchia de cuțit care separă parodia bonomă de caricatura sarcastică.

Amestecul rafinat de autenticitate și suprarealism conferă o savoare specială decorurilor și costumelor realizate de către Constantin Ciubotariu (așa cum specifică programul de sală: după o idee de Mara Bozóki și Zsolt Khell – probabil autorii scenografiei pentru premiera absolută a spectacolului Yvettei Bozsik): un bătrân șifonier prin care personajele intră sau ies slujește și drept cutie magică pentru apariții, dispariții sau substituții; un pat cu lenjerie satinată ascunde trapa prin care eroii multiplelor operațiuni erotice se vor scufunda în adâncurile amorului; un soclu de statuie devine podium dirijoral; un pămătuf de bărbierit, un pieptene și un băț de chibrit apar supradimensionate, iar o vioară este miniaturizată; personajele schimbă fracul cu costumul tirolez și cămașa de noapte cu rochia de seară, iar – dincolo de esența lor atât de diferită – toate aceste înveșmântări sunt la fel de elegante în linie și la fel de armonios concepute din punct de vedere cromatic.

Femeia-bărbat și Omul de zăpadă, Vampa și Dresorul, Magicianul și Sirena, Travestiții și Polinezienele, Clovnul și Cadâna, Păpușarul și Seducătorul compun doar o parte din vasta galerie de personaje stranii și amuzante, ce execută în pașii dansurilor de salon ale vremii (vals sau tango, charleston sau foxtrot) cam toate numerele pe care cabaretul interbelic le-a găzduit vreodată. Inspirată din filmele mute, gestica și mai ales mimica acestora, extrem de nuanțat elaborate în cele mai mici detalii, induc spectatorilor un sentiment de intimă complicitate cu cei de pe scenă, determinând într-o măsură substanțială succesul unei experiențe artistice fundamentate pe depășirea competențelor firești pentru fiecare categorie de interpreți.

Dacă în cazul Dianei Cheregi și al lui Dan Zorilă publicul nu se poate înșela cu privire la faptul că ei sunt actori, la fel cum veritabila virtuozitate coregrafică a lui Cristian Osoloș și Daniel Dragomir îi indică imediat pe aceștia drept balerini, în schimb, actorii George Călin și Marian Adochiței, Delia Corina și Oana Botez, Pavel Bârsan și Daniela Hasiade, Diana Lupan și Dana Dumitrescu dansează atât de bine (și de mult! și de greu!) pentru niște actori, încât te întrebi dacă nu cumva vor fi luat în copilărie lecții de balet, sau de dans sportiv, sau măcar de gimnastică artistică...

Dar, în această inteligentă înlănțuire de tablouri pregnante și amuzante în egală măsură, vine o clipă în care umorul lasă locul sublimului: lepădându-și nasul roșu specific Clovnului pe care-l întruchipase până atunci, Beatrice Rancea devine ca prin farmec Dirijorul, conducând – cu mișcări de neînchipuită frumusețe și de sugestivă veridicitate – o emoționantă pagină simfonică a lui Ceaikovski, care (splendidă metaforă!) va zămisli curând și orchestra imaginară ce o interpretează. Mai sincer și mai poetic omagiu adus Muzicii nu știu să fi văzut cândva, pe o scenă de teatru...

RADIO

Ion PARHON

O remarcabilă comedie... amară

Am putea spune şi altfel, adică, o remarcabilă dramă populată la tot pasul de umor, despre singurătate şi incompatibilitate (nu numai între generaţii, cum ar putea fi percepută în chip minimalist), despre criza de identitate şi alienarea celor două tinere personaje, El şi Ea, dar nu mai puţin, despre uriaşa lor nevoie de a suporta în doi „jocul de-a viaţa" , aspiraţie neîmplinită şi dinamitată în final printr-o sinucidere. Sub titlul ***Dumnezeul de a doua zi***, dramaturgul-actor **Cornel Mimi Brănescu** ne oferă una dintre cele mai incitante şi mai izbutite piese ale sale, în care dialogul este înlocuit cu notabil succes de monologurile juxtapuse, menite să le definească nu numai pe cele două personaje, prezente în text, dar şi pe acelea ale părinţilor, evocate de cei doi cu o forţă expresivă ieşită din comun. Ca în tehnica „oglinzilor paralele", situaţiile conflictuale, personajele şi relaţiile dintre ele sunt abordate din unghiuri diferite, potrivit subiectivităţii celor două personaje centrale, fapt care sporeşte pitorescul observaţiilor, adevărul lor psihologic şi emoţional, grăbindu-le drumul spre mintea şi sufletul ascultătorilor. Este multă mizerie morală în acest fragment de „frescă" al vieţii unor tineri din zilele noastre, al vieţii celor care îi înconjoară, al vieţii noastre, cei din faţa aparatelor de radio...

Pe de altă parte, textul surprinde printr-un limbaj aspru, abrupt dar realist, presărat cu expresii ce vor tulbura atât auzul pudibonzilor, cât şi pe acela al admiratorilor unui teatru menit doar „să te distreze", „să te amuze", „să te relaxeze". Nu, hotărât lucru, ca şi piesele datorate unor tineri oameni de teatru (ca vârstă ori spirit), printre care Lia Bugnar, Gianina Cărbunariu, Peca Ştefan, Ştefan Caraman, Mihai Ignat şi alţii, sub aparenţa comediei, acest text este profund „interogativ", răscolitor, penetrant. Nu şocant prin vocabular şi prin unele situaţii „deocheate", cu o dezarmantă opacitate incriminate de unele voci la audiţia în avanpremieră, „de casă", de la Hotelul „Majestic" , ci şocant prin mesajul său, ca radiografie cu valoare de avertisment a unei lumi lovită de o boală incurabilă, pe lângă care trecem indiferenţi şi refuzăm să-i acordăm o atenţie ce ar putea să ne strice aşa-zisa liniştе interioară, buna dispoziţie. Dincolo de asprimea şi de libertăţile dezinhibate de limbaj, dincolo de mizeria în care trăiesc şi pe care adesea o sfidează cei doi tineri, piesa străluceşte prin firişoarele unui filon aurifer, în plin deşert, filon alcătuit din dureroasa şi impresionanta nevoie de tandreţe şi comprehensiune a celor doi „îngeri trişti", fapt ce m-a îndemnat să-i socotesc astfel, cu gândul la o posibilă „descendenţă" din protagoniştii unei remarcabile piese mai vechi a lui D.R. Popescu.

Realizatorii, mă refer la echipa Teatrului Naţional Radiofonic, au ales inspirat acest discurs tineresc prin înfăţişare şi matur prin meditaţiile pe care le supune atenţiei acelora dispuşi să le recepţioneze potrivit cu propria lor experienţă de viaţă şi afectivă. Meritul incontestabil al unui regizor şi el (încă) tânăr, **Claudiu Goga**, ţine de autenticitatea personajelor şi a trăirilor acestora, de respectul pentru miezul ideatic al textului, de capacitatea uimitoare de a spaţializa şi a vizualiza personaje, replici şi tăceri, punând în valoare talentul şi iscusinţa celor doi actori, **Medeea Marinescu** şi **Vlad Zamfirescu**. Este o realizare ce pune în paranteză nu puţine spectacole „de pe scândură", unde tocmai elementele vizual şi emoţional sunt sufocate de o „lecturā" cronofagă şi somnolentă a textului. Convingătoare pe toată durata partiturii sale, cu o sensibilitate şi o forţă de nuanţare pe drept cuvânt

circumscrise performanței, dar și cu o intuiție ce o ajută să nu alunece o clipă în sentimentalism, Medeea Marinescu ne oferă măsura unor disponibilități interpretative poate insuficient valorificate până acum pe scena de scândură, în timp ce Vlad Zamfirescu ne reamintește a fi un „actor de vocație", cu pendulări delicate între frământările lăuntrice și cele dezvăluite cu o rară impetuozitate, ori între ironie amară și autoironie, chiar dacă, pe alocuri, intensitatea excesivă a timbrului vocal, la începutul vreunui monolog, nu este deloc productivă, ea riscând să diminueze filonul subteran de poezie și haloul de mister al unei povești altfel neînchipuit de concretă, de crudă și de apropiată vieții.

Teatrul Național Radiofonic – Dumnezeul de a doua zi **de Cornel Mimi Brănescu. Adaptarea radiofonică și regia artistică: Claudiu Goga. Regia de studio: Milica Creiniceanu. Regia muzicală : Patricia Prundea. Regia tehnică : ing. Mirela Georgescu. Redactor : Costin Manoliu. Coordonator de proiect : Magda Duțu. Cu: Medeea Marinescu (*Ea*), Vlad Zamfirescu (*El*). Data premierei: 18 februarie 2007.**

Andreea DUMITRU

Time out – Game over

Dumitru Crudu, Cristian Juncu, Mihai Ignat, recent și Mimi Brănescu, sunt câțiva dintre tinerii autori în vogă care pot fi regăsiți în repertoriul Teatrului Național Radiofonic, grație proiectului „Dramaturgi români contemporani", coordonat de Magda Duțu.

Nu-mi dau seama în ce măsură poate fi cântărit, apreciat impactul unor astfel de texte asupra unui public atât de special și poate mai puțin dispus să renunțe la audiția în fotoliul comod de acasă și la certificatul de calitate pentru a-și încorda auzul, gustul, curiozitatea în poligonul de încercare al dramaturgiei contemporane. Un astfel de *feed-back* i-ar interesa, cred, în primul rând, pe tinerii dramaturgi, pentru că, dincolo de ispita pe care o reprezintă o audiență mai numeroasă decât cea a unei săli de spectacol și ideea tezaurizării propriei creații, radioul poate fi și o capcană. Cât de mult ar putea salva fie și un regizor cu experiență stângăcia, inconsistența, emfaza unor replici, aici mai transparente ca oriunde? Exigența, flerul, receptivitatea și mobilitatea celui care face selecția numelor și a titlurilor propuse mi se pare, de aceea, vitală în acest domeniu. Nu atât diversitatea, cât coerența repertoriului ar trebui luată în considerare. Cum publicul teatrului radiofonic este un public în general gata format, câștigat și un partener de cursă lungă, orice greșeală riscă să-l scoată din calcul atunci când vine vorba de dramaturgia românească de astăzi. Greșeală însemnând, cred eu, amestecul valorilor, al vârstelor, al curentelor, ori virajul brusc, pe nepregătite, spre acea dramaturgie fără tabuuri cu care, știm prea bine, și publicul teatrelor tradiționale s-a familiarizat atât de greu.

Am remarcat, consultând repertoriul deja consistent al programului coordonat de Magda Duțu (din păcate, eu una nu am reușit să țin pasul cu toate premierele lansate în undă), că se simte încă nevoia unei plase de siguranță care să atenueze cumva șocul noutății. Textele, multe în premieră absolută, sunt fie încredințate unor regizori specializați în teatru radiofonic, fie prezentate în lectura unor actori de top. Preferați sunt, cu puține excepții (Claudiu Goga, Cristian Juncu), acei regizori ale căror nume ne-am obișnuit să le auzim rostite mai în fiecare an pe scena Galei UNITER, la Secțiunea teatru radiofonic. De aceea, nu mică mi-a fost surpriza când am descoperit că lor li s-a alăturat de curând, susținând debutul radiofonic al tânărului dramaturg Marius Damian, un *outsider* al acestui *star system sui-generis*,

mai puțin vizibil pe scena mediatică. Și totuși, întâlnirea nu este atât de inedită pe cât ar părea, dacă ne amintim că lui Alexandru Dabija i se datorează, în egală măsură, debutul unor autoare precum Antoaneta Zaharia (pe scena Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, cu piesa *Jocul*, devenită, în spectacol, *Vă pupă Piticu' din Franța*) sau Lia Bugnar (la Green Hours, cu textul *Aici nu se simte*).

Născut la Focșani, în 1979, Marius Damian este absolvent al Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș și actor la Teatrul de Stat din Oradea. În 2004, a câștigat premiul de interpretare la Gala tânărului actor de la Mangalia, iar cu piesa *Mănâncă-ți aproapele* s-a numărat printre finaliștii concursului de dramaturgie organizat de UNITER. Marius Damian face parte, așadar, din familia din ce în ce mai bine reprezentată (dacă îl punem la socoteală și pe Mimi Brănescu) a actorilor preocupați în egală măsură de scris și regie, calități care par să stârnească interesul sau, cine știe, chiar admirația unui regizor cum e Alexandru Dabija, reputat pentru exigența cu care își alege textele pe care le montează.

Și echipa convocată pentru premiera piesei ***Pauza regelui***, prezentată la Teatrul Național Radiofonic în decembrie anul trecut, este una pentru care Marius Damian ar putea fi invidiat de orice dramaturg, debutant sau nu. Marcel Iureș apare în rolul unui rege surmenat care traversează o criză de identitate și, victimă a unui moment de reverie pacificatoare, abandonează lupta, cerând *time out*. Surprinsă cu doi ani mai devreme de întoarcerea soțului, *Regina* (Emilia Dobrin) e nevoită să-și pună amantul pe fugă și să-și mascheze penibila postură printr-o criză de personalitate, această Penelopă cu andrele revendicând subit titlul de primă doamnă emancipată („vreau să trăiesc viața în cele mai tari situații, vreau să mă distrez"). Abdicarea temporară a regelui („am venit să-mi dau și să vă dau o pauză") îl pune în încurcătură chiar și pe bufonul destul de atipic interpretat de Cristian Iacob (poartă proteză auditivă și se zvonește că ar fi amantul reginei). Comedia nu se joacă însă prea mult în sfere înalte. Pentru înviorarea și democratizarea atmosferei, postul de rege este „scos la concurs", iar competiția finală se dă între un străjer (Constantin Drăgănescu), convins că „fiecare cetățean are dreptul să spere") și Prințul moștenitor (un *hip-hopper* cam tâmp sau șmecher – greu de spus – interpretat chiar de autorul piesei!) care nu cere altceva de la viață decât o haină civilă, banală („să-mi zică lumea pe nume, Alin!").

Regia lui Alexandru Dabija speculează toate resursele ludice și parodice ale unui text nici prea prea nici foarte foarte, scris însă cu nerv și cu măsură. Actorii se amuză parcă din plin exersând voci, registre și tonalități cu potențial comic, trecând într-o clipită, de pildă, de la fredonarea unui „*What a wonderful world*" comic distorsionat la refrenul popular „*Suflecată pân'la brâu!...*", într-un peisaj sonor eclectic-amețitor, care te duce cu gândul la post-sincronul unui basm pentru copii în stilul dezinhibat al unui *cartoon* de pe canalul Jetix. E genul de poveste modernă al cărei final nu-ți mai oferă nicio surpriză, ci marchează un semn de punctuație familiar. Odată avansat la rangul de rege, Prințul renunță la toate însemnele demodate ale puterii, se interesează de vistierie și își anunță intenția de a transforma regatul într-o afacere rentabilă: muzeu sau parc de distracții. Viața le joacă întotdeauna astfel de feste „capetelor încoronate" care își iau neinspirate pauze de autoritate. Tot ce le rămâne este să bântuie prin lume cu speranța că mai există încă nostalgici ai teatrului de curte, gata să-i onoreze exclusiv pentru farmecul lor desuet.

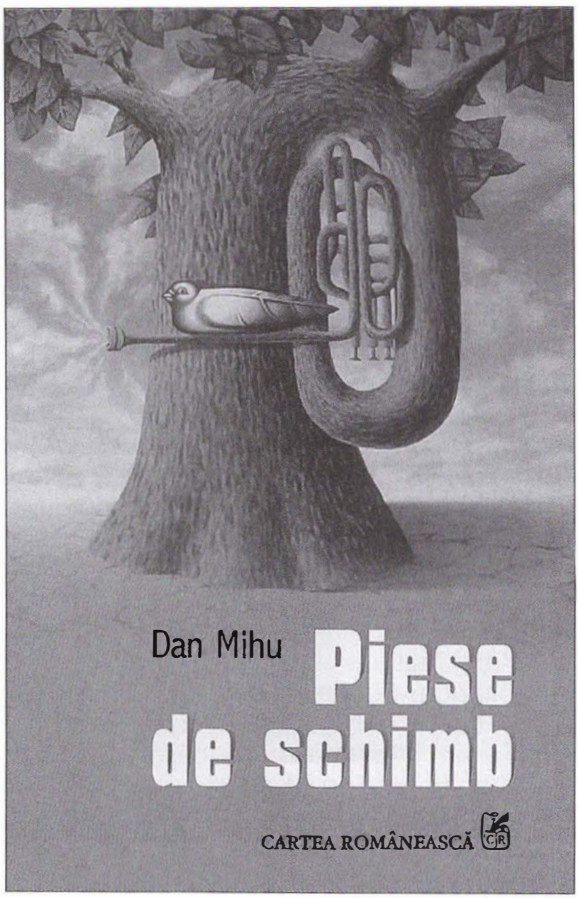
Teatrul Național Radiofonic – Pauza regelui **de Marius Damian. Adaptarea radiofonică și regia artistică: Alexandru Dabija. Cu: Marcel Iureș, Emilia Dobrin, Cristian Iacob, Marius Damian, Constantin Drăgănescu. Regia de studio: Milica Creiniceanu. Regia muzicală: Stelica Muscalu. Regia tehnică: ing. Iulian Iancu. Redactor: Costin Manollu. Coordonator de proiect: Magda Duțu. Data premierei: 10 decembrie 2006.**

CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Un dramaturg de interval

Născut în 1972, optând încă din perioada studenției în favoarea scrisului pentru scenă (în 1993, obținea deja un premiu la un concurs de dramaturgie organizat de Teatrul din Oradea, pentru piesa *Infernul actelor formale*), Dan Mihu poate fi cu dificultate încadrat într-o grupare ori o generație anume. E mai degrabă ceea ce s-ar putea numi un scriitor de literatură dramatică *independent* sau *de interval*. Să mă explic. S-a afirmat într-o perioadă în care începea să se vorbească din ce în ce mai mult despre noii dramaturgi necunoscuți până în 1989 (Alina Nelega, Saviana Stănescu, Radu Macrinici, Ștefan Caraman), în care s-a înregistrat ceea ce s-ar putea numi „momentul Vlad Zografi", dar prin vârstă și nu numai, adică mai cu seamă prin stil, prin felul în care concepe scrisul pentru scenă e cât se poate de sigur că nu aparține acestei generații. Chiar dacă o seamă dintre piesele sale de primă tinerețe (celei deja amintite să-i mai adăugăm *Orbul Borges* sau *Exerciții de dicție pentru câinii fără stăpân*, aceasta din urmă cu o meteorică trecere prin repertoriul aceluiași Teatru din Oradea) aveau o anume încifrare, chiar o *a-dramaticitate* căutată, Dan Mihu nu s-a alăturat niciunei grupări la modă. Nu a practicat agresivitatea, nu a vrut să spulbere cu orice preț dramaturgia „canonică", nu și-a desființat înaintașii, adică pe cei pe care condeie mai înfierbântate îi declarau „expirați". Ba, din contră, unul dintre mentorii săi declarați a fost Iosif Naghiu, fie și numai pentru motivul că autorul *Glugii pe ochii* l-a îndemnat să persevereze într-un gen în care se debutează greu, iar succesele vin încă și mai greu. Nu s-a înscris cu entuziasme peste tot afișate și cu repetate manifeste mai degrabă *voit* decât



de facto iconoclaste în mișcarea *DramAcum* (sunt multe lucruri ce țin în chip evident nu atât de vârstă, ci de estetică, ce îl diferențiază de reprezentanții respectivei grupări), nu a beneficiat de „promovare", nu s-a erijat în „instituție" veșnic certăreață, întotdeauna supărată, bosumflată, vindicativă, gata să se plângă în colocvii că nimeni nu îl joacă și asta din pricina unui complot pus la cale de ceea ce aș numi, cu o sintagmă împrumutată din romanul lui Ion Manolescu, *Derapaj*, „economiștii minții", cei ce fac „jocurile globale" în viața noastră teatrală. În vremea din urmă, aproape că ajunsesem să cred că Dan Mihu a abandonat scrisul pentru scenă, găsindu-și ocupații mult mai „lucrative" și mai puțin dătătoare de bătăi de cap. Omul e de profesie fizician, cu o calificare *high*. Asta până în clipa în care am zărit într-o librărie volumul ***Piese de schimb***, premiat la Concursul de manuscrise al Uniunii Scriitorilor, la ediția din 2005, și apărut în 2006 la Editura *Cartea Românească*. Absurdului resuscitat pe cale artificială, într-o relație precară cu cel original, a cărui vitalitate peste ani e în afara oricărei discuții, intertextualității obosite, avântului postmodern (*auberge espagnole*, cum l-a numit undeva Monica Lovinescu) ori abundenței de violență și de expresii licențioase care fac adesea și blatul și glazura scrierilor celor de la *DramAcum*, Dan Mihu le opune în cele patru piese ale sale faptul că știe să spună o poveste, să construiască adevăruri ficționale valide, să articuleze personaje. Într-un anume fel, suntem în fața unui nou Dan Mihu, a cărui personalitate scriitoricească s-a plămădit și definit, poate, în răstimpul de tăcere.

Piesele cuprinse în volumul care face obiectul acestor însemnări nu-și propun să revoluționeze cu buldozerul limbajul artistic, ci să „prindă", să intereseze, să enunțe o pildă și să formuleze un mesaj. Adică, mai pe românește spus, să te pună pe gânduri. Și asta nu fiindcă Dan Mihu ar fi un „învechit" înainte de termen căruia nu i-a sta în putință să se joace pe claviatura limbajului, ori să producă sunete, interjecții, onomatopee, propoziții nesemantizate și mai cu seamă cuvinte vulgare care să debordeze la tot pasul. Că dramaturgul poate fi un versatil, că oricând ar fi capabil să scrie și altfel o dovedește „pachetul" *Cabaretro I* și *Cabaretro II*. Aici, practic aceeași idee e exprimată în chip diferit în limbaj dramatic. Cu mijloacele dialogului în prima piesă, cu cele preponderent ale monologului în cea de-a doua. Cu actrițe cu succes „limitat", dar cu amanți mulți și toți cu bani, care nu încape îndoială că știu unii de alții, actrițe ce declară la tot pasul că lumea cabaretului „ e viața lor" și care chiar nu mint când spun asta, piesele acestea au aparent un ușor aer retro. „Fetele" din textele în cauză fac abstracție de sofaua obosită și de cele câteva scaune simple ce le populează cabinele. Cântă, dansează languros, își „organizează" și planifică amanții, câștigă ceva bani pe care firește că îi cheltuiesc pe nimicuri. Dacă în *Cabaretro I*, Dora, ajunsă peste noapte și din voința lui Ernest – unul dintre frații gemeni atât de diferiți între ei – proprietară de cabaret, izbutește să o scoată la capăt, căci pasiunea pesemne poate să țină loc de pricepere în afaceri, în *Cabaretro II* aceeași Dora, mult mai tăbăcită și mult mai în vârstă și, desigur, cu mult mai multe aventuri la activ, deci și cu mai multe amintiri, se metamorfozează într-o încăpățânată. Show-ul trebuie să continue, deoarece face parte din viață. „Fiindcă viața merge înainte. Și noi alături de ea. În ciuda unor zvonuri răuvoitoare, acest mic teatru nu se va închide. Nu suntem o haltă pe harta căilor ferate. Nu vreau să fim și nu vom fi. Noi suntem trenul de noapte ce ne duce departe de mizeriile mărunte ale fiecărei zile". O notă de ambiguitate e adusă de ultima replică din piesă. *„Din culise se aude un tren"* – glăsuiește didascalia, după care vine replica – *„Poftiți în vagoane!"*. Un „ poftiți în vagoane" care poate să însemne orice. Replică din spectacol sau replică

premonitorie?. Călătorie la capătul nopții sau la capătul vieții?. Ieșire la liman sau deznodământ trist? Dar nici o piesă bună, tot la fel cum nici un spectacol bun nu tranșează definitiv lucrurile. Ambiguitatea, sugestia – *Suggérer, voilà le rêve!* zicea Mallarmé – îi sunt definitorii.

Ultimele zile ale trecutei mele vieți e un reușit amestec de proză și de teatru. Un jurnal scris cu mijloacele specifice teatrului. „Amintirile despre mine sunt singurele care îmi vor supraviețui" – afirmă personajul, cel a cărui existență se va încheia odată cu dispariția de pe scena vieții a celor câțiva prieteni care parcă îi mai conferiseră existenței sale un rost. O existență marcată de agorafobie, de „tot mai marcate tendințe schizoide", dar și de conștiința faptului că „moartea este o stare de spirit". Într-o succesiune ciudată și grăbită își află sfârșitul jurnalistul Marc-Antoniu, sculptorița Oriana și preotul David, cei în prezența cărora personajul principal parcă nu „se mai simte un vierme". Retras, cu o existență amputată, naratorul are o singură certitudine. Teribil de retrogradă într-o lume în care sentimentele nu mai contează. Și anume că iubirea e unica măsură a umanului, iar absența acesteia pur și simplu îl anulează. Iar când prietenii, cei ce i-au oferit nefericitului personaj un dram de iubire și chiar puțină fericire dispar rând pe rând („Marți. Totul a început marți"), acesta are certitudinea iminentului său sfârșit. Amânat doar de obligația consemnării. „Am închis telefonul. Am închis ochii. Eram singur. Nu știu cât timp am stat așa. Când mi-am adus aminte cine eram și ce știam să fac, am luat o foaie de hârtie. Am introdus-o în mașina de scris și am început să spun povestea ultimelor zile ale în curând trecutei mele vieți".

Bătrânul orb rătăcit în grădina esențelor superioare e un basm, o parabolă, o aventură a cunoașterii, construită pe formula întâlnirilor existențiale fundamentale, în urma cărora poate că ne aflăm în vecinătatea șansei de a înțelege mai bine substanța lumii. Iar în urma acestei serii de întâlniri, Bătrânul orb ajunge la înțelepciune. „Trebuie să merg. Până la capăt. Oriunde ar fi el. Oricât de departe. Oricum, chiar și târându-mă. Trebuie să merg pentru a mă elibera de acest drum înrobitor. Nu, nu vreau să uit acest lucru. Ceilalți se înșelau. Voiau să mă înșele. Nu căutarea ne mână la drum, ci drumul ne impune căutarea. Da, trebuie să țin minte asta...Trebuie...Să nu uit...Drumul... Numai drumul există...Restul sunt plăsmuiri fără trup scornite de el, pentru a mă înșela. Nici ceilalți nu există. Nu există nimeni în afara mea."

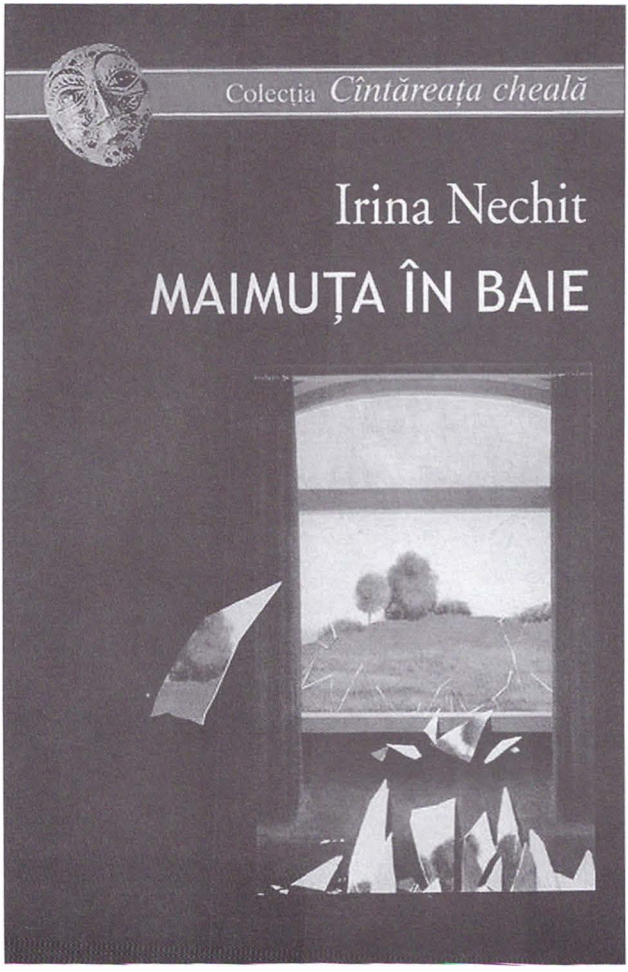
Găsim în această literatură dramatică *de interval* scrisă de Dan Mihu sensibilitate, înțelepciune și un adevăr fundamental. Acela al necesității, al *obligativității* căutării sensurilor vieții. O căutare firească, lipsită de exhibiții, dar în absența căreia viața însăși ar fi lipsită de orice noimă.

Dan Mihu, *Piese de schimb*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

Realități umane, actualități basarabene

În opinia Irinei Nechit, deopotrivă autor de literatură dramatică, dar și critic de teatru din Republica Moldova, binecunoscută și în România, la rându-i bună cunoscătoare a teatrului românesc, „un text dramatic poate fi înțeles cel mai bine când este urmărit pe scenă", iar apariția sa în volum ar fi mai curând indiciul

faptului că, fie respectiva piesă s-ar fi clasicizat, fie că ea nu ar avea nici o perspectivă de a vedea luminile rampei. Părerile acestea sunt. în opinia mea, doar parțial exacte, dar vom vedea ceva mai încolo că ele sunt generate nu atât din dorința de teoretizare, cât din supărările și frustrările scriitoarei. Nu e în intenția mea să polemizez cu Irina Nechit. Dar o asigur că pot să-i furnizez nenumărate exemple, deloc fericite, de cazuri în care o piesă reprezentată în premieră absolută nu s-a văzut deloc bine pe scenă și a trebuit să apară în câte un volum spre a fi redescoperită. Așa că nu e deloc rău când un text destinat scenei ni se dezvăluie dintre copertele unei cărți. Rău e doar atunci când o piesă cu adevărat bună rămâne numai la acest stadiu. Apariția în volum a două dintre scrierile proiectate pentru scenă de Irina Nechit, volum ce poartă chiar numele uneia dintre ele – ***Maimuța în baie*** (Editura *ARC*, Chișinău, 2006) – a fost determinată, din câte aflăm din același *Argument* din care am citat părerile de mai sus, de un fapt deloc plăcut petrecut cu ocazia organizării unui concurs de dramaturgie de către Ministerul Culturii și Turismului din Republica Moldova. Deși conform uzanțelor, într-o competiție de acest gen, orice lucrare rămâne anonimă și nimeni nu are voie să facă aprecieri despre ea până în clipa în care sunt decișii laureații, într-un articol publicat în revista *Literatura și arta* nimeni altul decât președintele juriului, dramaturgul, poetul și academicianul Dumitru Matcovschi, a găsit de cuviință să supună unei „critici nemiloase" piesa *Maimuța în baie*. Semnatarul articolului nu se limita doar la a acuza piesa în cauză de recurs la limbaj pornografic, ci își extindea filipica la adresa activității Teatrului „Mihai Eminescu", ca și la aceea a Ministerului Culturii, solicitând intervenția, în chip de agent sanitar, a Președinției. Faptul că președintele unui juriu a nesocotit regulile și s-a antepronunțat e, în sine, cât se poate de grav. Dar, dincolo de cazul în speță, el e relevant pentru războiul pe față ce se duce între diversele tabere și generații ale intelectualității umaniste din Basarabia. Cei ce doresc să afle mai multe despre această dispută pot consulta cu folos cărțile *Anatomia unui faliment geopolitic-Republica Moldova* de Vitalie Ciobanu, respectiv *Intelectualul ca diversiune* de Vasile Gârneț,



ambele apărute în 2005 în colecția *„EgoPublicistică"* a Editurii Polirom. Sigur e un lucru. Că disputa are miză și nu e o simplă luptă de orgolii și pentru supremație, așa cum e cazul pe meleagurile noastre unde tot felul de „neaveniți", de genul unui Sorin Adam Matei, Ciprian Șiulea ori Adrian Gavrilescu, găzduiți cu o generozitate suspectă de Editura *Compania*, se iau la trântă cu cei pe care îi numesc fie „boierii minții", fie „noii precupeți".

Dar să revenim la Irina Nechit și la necazurile ei. Aflată în imposibilitatea de a se autoapăra, ea a luat decizia de a publica în volum atât piesa ce l-a înfuriat pe Dumitru Matcovschi (deși piesa a primit totuși o mențiune la respectivul concurs), cât și o alta, *Ametist*, la rându-i, înscrisă în competiție. Așa încât textele vorbesc prin ele însele, iar criticul trebuie, așadar, nu să pună în totalitate în paranteze contextualitățile (fie și numai pentru motivul că prea adesea problemele din Republica Moldova sunt puse între paranteze de decidenții de la București), ci să nu uite deopotrivă că principala lui menire e să evalueze textele în primul rând după criterii estetice.

Calificată drept „farsă", piesa *Maimuța în baie* e, până la un punct, o replică la nuvela *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov, nuvelă adesea dramatizată și adusă pe scenă în spectacole mai mult sau mai puțin izbutite. La solicitarea potentatului său văr Artur, bătrânul medic Coșciug, reputat pentru operațiile chirurgicale efectuate pe vremea când era încă în activitate, dar care acum e condamnat la sărăcie lucie, acceptă să facă experiența de a transforma în om o maimuță, singura, aflată în patrimoniul Grădinii Zoologice din Chișinău. Numai că experimentul e comandat și stipendiat cu zgârcenie de Artur nu din considerente științifice, așa cum se întâmplau lucrurile în cazul nuvelei lui Bulgakov, ci în scopuri „lucrative". Adică, Artur plănuiește să scoată peste granită maimuța devenită om și să îi vândă un rinichi, firește cu scopul de a-și rotunji conturile. Bătrânul și franțuzitul doctor execută comanda, numai că se atașază de hibridul Augustin și devine tot mai puțin dornic să îl sacrifice, mai cu seamă când află că pretențiile comanditarului s-au multiplicat, acesta visând să îi vândă toate organele. Iar Augustin, maimuțoiul devenit om, nu numai că nu are conduita lui Șarik, ci e mult mai uman decât mulți oameni, ba chiar evaluează corect felul de a fi al acestora: „Voi, oamenii, sunteți ipocriți!. Aveți zece fețe și credeți că e normal". Așa că, ajutat de Stela, maimuțoiul Augustin e pe punctul de a dejuca planurile criminale. Acțiunea principală, cantonată la nivel de farsă, e complicată de o seamă de acțiuni secundare ce ambiționează parcă să transforme piesa într-o parabolă. Doctorul Coșciug e dublat de Fidel, doritor să obțină prin experimente genetice cel mai mare porumb din lume. Toate personajele au câte o întâlnire semnificativă cu un enigmatic *Om în palton negru* ce, într-o frază încă și mai enigmatică, le prevestește viitorul. Mă tem însă că Irina Nechit multiplică prea mult acțiunile secundare, așa încât piesa devine mult prea stufoasă și cu un evantai prea amplu de intenții. Aducându-l în scenă pe polițistul Proidisvet, autoarea vrea să satirizeze tarele politicii moldovenești. Săturat de toți și de toate, Augustin urcă în turla Bisericii Sfânta Vineri, trage clopotele și apoi se prăbușește în gol, arătându-le tuturor că nu e dispus să își continue existența de om în mijlocul unei umanități malformate, dar și că orice experiență menită să schimbe firescul lucrurilor e destinată eșecului și că forțarea limitelor se plătește scump.

Ideile piesei sunt generoase, farsa – atâta timp cât piesa rămâne farsă – e reușită, dar, așa cum spuneam, parcă e nevoie să mai fie eliminate unele dintre acțiunile secundare, nu întotdeauna purtătoare de semnificații reale. Cât despre

limbajul licențios denunțat de academicianul Matcovschi, vă asigur că el e minim, cât se poate de benign, fără consecințe asupra valorii piesei. Așa încât e cum se poate mai limpede că Dumitru Matcovschi, pradă hiperactivismului, s-a inflamat prea tare doar din dorința de a se afla în treabă. Dacă nu și din alte dorințe, pe care le puteți afla din cărțile de publicistică citate și recomandate mai sus.

Cea de-a doua piesă din volum, *Ametist*, e relevantă pentru realitățile sociale și economice deloc încurajatoare din Republica Moldova, fără ca scrisul Irinei Nechit să dobândească violența celui al Nicoletei Esinencu. Maia e o talentată creatoare de vitralii care primește tot felul de comenzi executate conștiincios, dar pe care comanditarii uită, ori nu vor, ori nu pot, din pricina birocrației, să le plătească. Așa încât Maia are o existență mai mult decât precară, împovărată deopotrivă de realitatea că fiica ei, Cristina, se află la studii la Magdeburg, în Germania, și nici ea nu o duce deloc bine nici sufletește (criza adaptabilității la o țară străină), nici financiar. Cu banii obținuți de pe urma dobândirii unei burse sociale, Cristina vine să își revadă mama. Copleșită de tristele evidențe de acasă, Cristina ia decizia de a se lăsa adoptată de bogatul domn Krugger, frângând definitiv inima mamei sale. Și în această piesă Irina Nechit pierde parcă socoteala personajelor și a acțiunilor secundare, și aici încerci la lectură senzația de acțiune stufoasă care ar mai necesita o reevaluare ce nu s-ar dovedi nicidecum inutilă. Căci talentul de scriitor de literatură dramatică al Irinei Nechit e unul autentic. Așa încât textele sale merită șansa de a putea fi urmărite pe scenă. Deși nici lectura nu e fără folos.

Irina Nechit, *Maimuța în baie,* Editura ARC, Chișinău, 2006.

Mircea GHIȚULESCU

Testul cinematografic

Știindu-l pe Radu F. Alexandru atât de implicat în viața politică de după 1990, nu credeam că mai are timp și chef de scris dar, iată, că un elegant volum – intitulat ***Totul despre tatăl meu,*** editat de Doina Uricariu la Editura Universalia, de pe coperta căruia ne privește un domn șarmant, puțin miop, de unde și aerul de infinită comprehensiune, nu altul decât autorul însuși – dovedește că ne-am înșelat. Radu F. Alexandru are și talent și chef de scris, ba chiar și coerența necesară pentru a relua proiecte dramatice abandonate în 1974 *(Poveste despre tatăl meu)* și 1987 *(Domnul Sisif).* Nu ne putem da seama dacă aceste proiecte au fost cosmetizate sau nu, dar, în principiu, sunt puțini scriitori români ce se pot lăuda cu o asemenea coerență și dârzenie, dacă nu dispun atât de opțiuni estetice bine constituite, cât și de altitudini morale ferme. De la un timp, valoarea unei opere literare se măsoară mai ales după proprietățile ei vizuale și cinematografice. Este clar că un roman sau o dramă din care nu poți extrage un scenariu de film are anumite hibe, fie în planul narativ, fie în cel imagistic. Citind *Poveste despre tatăl meu*, am avut senzația – după două ore de lectură – că am văzut un film de lung-metraj ori am citit un roman de peste două sute de pagini, deși piesa are doar cincizeci, atât de intens și concentrat este textul. Interesant, ingenios chiar, nu este planul narativ principal (cu Sonia care dispare din casă, fiind recrutată de Securitate pentru misiuni externe), ci faptul că povestea vieții lui Andrei este

reevaluată, rescrisă, filtrată de fetița lui, Irina, care trăiește cu gravitate iubirea părinților ei nimicită de o lume violentă ce îi asasinează tatăl în chip bestial. Personajul-cheie al piesei, Irina (care ne amintește de fetițele-martor din piesele lui Radu Macrinici), este un teleobiectiv de mare precizie, prin care lumea se vede în adevăratele ei culori și dimensiuni care, la Radu F. Alexandru, nu pot fi altfel decât afective.

Stilistic vorbind, Radu F. Alexandru se plasează, uneori, în imediata apropiere a telenovelei așa cum bine se observă în *Recviem în 13 mișcări* (tablouri). Înțelegem prin telenovelă viața noastră de fiecare zi, romanțată, adică alcătuită din trădări în iubire și răzbunări devastatoare. Dacă în *Poveste despre tatăl meu*, personajul misterios era fetița Irina, aici, performanța literară este atinsă în portretul Luciei, asemănătoare cumva cu Anca din *Năpasta* lui Caragiale. Avem aceeași răzbunare analitică, elaborată, rece menită să sancționeze, nu o crimă, de data aceasta, ci o trădare insuportabilă. Lucia crede că Angela, recăsătorindu-se cu Bogdan, săvârșește unul dintre acele *„păcate care nu pot fi iertate"*. Spre deosebire de Anca lui Caragiale, Lucia duce spiritul justițiar la paroxism, se crede mesagerul lui Dumnezeu, un Înger al răzbunării. Radu F.Alexandru atinge un nivel spiritual al pedepsei, divinizează răzbunarea. O actriță cu simțul religios foarte dezvoltat ar putea face o capodoperă din rolul Luciei. Modificând permanent perspectiva în cele 13 mișcări ale recviemului închinat cuplului Angela–Bogdan, prezentând aceleași acțiuni în interpretarea unor personaje diferite, Radu F.Alexandru obține o viziune completă, obiectivă, indiscutabilă asupra faptelor.

Totuși, cea mai rafinată și mai înduioșătoare dramă din volum este *Domnul Sisif* care vorbește despre dreptul unor sexagenari la iubirea târzie. Ne amintește de un film, inegalabil, jucat de Henry Fonda și Katharine Hepburn, despre o mare iubire între o femeie și un bărbat foarte bătrâni, iubire care a sfârșit odată cu ei... (*Pe lacul auriu* de Mark Rydell). Eroii lui Radu F. Alexandru se curtează într-un parc ca doi adolescenți, pentru a porni împreună pe drumul morții. Ar fi multe de spus despre cavalerismul (în proiecție estetică, desigur,) al lui Radu F Alexandru, o prezență totdeauna distinsă, civilizată, afectuoasă. Acest „cavalerism" al omului se transferă asupra stilului literar. Din acest tezaur al cavalerismului face parte și cultul autorului pentru iubire. *„Numai iubirea stârnește suferința"* susțin personajele lui Radu F. Alexandru, dar nu se feresc niciodată de suferință, pentru că iubesc iubirea.

Radu F. Alexandru, *Totul despre tatăl meu*, Editura Universalia, București, 2007.

Ștefan OPREA

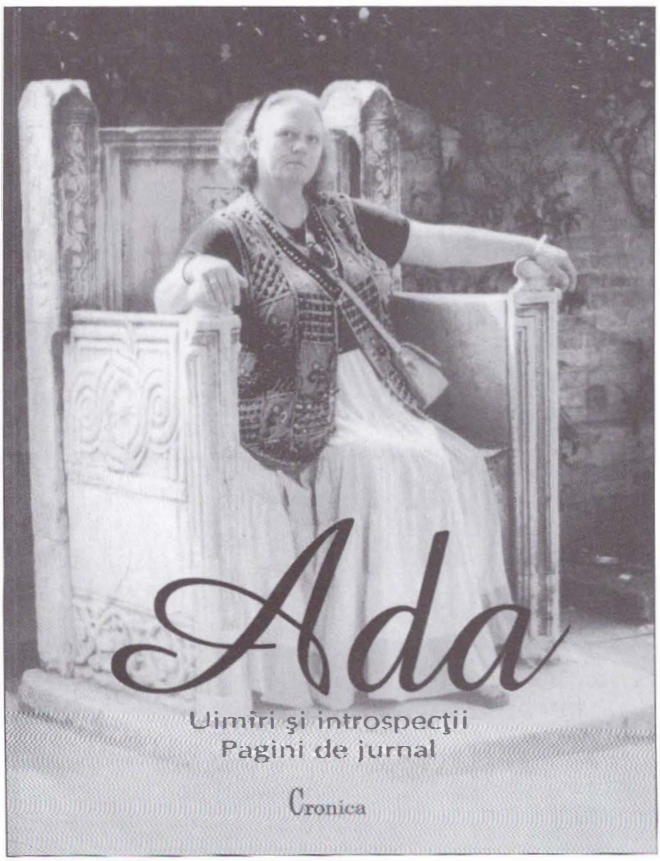
Jurnalul unei actrițe

Nu sunt mulți actorii care țin un jurnal sau care, la o anumită vârstă, își scriu memoriile. Cei care au făcut-o însă ne-au lăsat mărturii nu doar despre ei, despre viața și creația lor, ci și despre atmosfera din teatre, despre sistemul de lucru al unor regizori, despre colegi și directori de teatru – fapt remarcabil, util istoriei acestei arte atât de supuse efemerității și uitării. De aceea am primit întotdeauna cu interes asemenea cărți.

Cu același interes am citit jurnalul regretatei actrițe ieșene **Ada Gârțoman-Suhar**, o carte elegantă, foarte frumos scrisă și ilustrată și tot atât de frumos editată prin grija afectuoasă a pictorului Liviu Suhar, soțul actriței.

Nu știm dacă ceea ce cuprinde cartea este *tot* ce a scris Ada în jurnal; pauzele temporale foarte mari dintre o notație și alta ne fac să credem că paginile cărții sunt doar o selecție din ceea ce ea numea „caietul sufletului meu", în care își propunea să noteze totul „fără temeri, fără cenzură, fără minciuni și ascunzișuri".

Cea mai mare parte a jurnalului cuprinde însemnări de călătorie, din care reținem marea ei deschidere spre lume, spre frumusețile și valorile pe care le-a întâlnit colindând lumea, vizitând muzee de artă, bucurându-se de minunile naturii și ale civilizației. Dar acestea sunt notații obișnuite, întâlnite frecvent de cititorii jurnalelor de călătorie. Valoarea lor stă mai întâi în faptul că sunt scrise cu talent literar, iar apoi că ne dezvăluie o ființă sensibilă, în sufletul căreia toate capătă o anume semnificație. Întotdeauna notațiile de acest fel intră în rezonanță cu starea autoarei – o stare cvasipermanentă de nemulțumire, de insatisfacție, aproape de nefericire. Actrița poartă cu ea pretutindeni această stare care s-a coagulat în ființa ei, venind dinspre profesie. Nu-i nici o noutate în afirmația că artistul e, de regulă, un nemulțumit; nemulțumit de sine, de creația sa, de contextul în care trăiește și muncește, de tot. În jurnalul Adei plutește fără întrerupere aburul, uneori chiar negura nemulțumirii, insatisfacției și, pe alocuri, își face loc chiar disperarea: „... Mă întreb ce mai e și cu mine pe pământul ăsta..., dar mă ține credința că într-o zi voi afla"; „Dar oare drumul pe care mă aflu e adevărat?"; „Am avut o încredere continuă în mine, dar spaimele și nereușitele m-au încrâncenat"; „Toate faptele mele au fost sub semnul suferinței, al spaimei și al umilinței, al neîncrederii și nesiguranței". Înainte de a da vina pe alții, se consideră ea însăși vinovată: „Vinovată pentru tot ce mi se întâmplă în viață. În viața profesională... Poate orgoliul, poate ambiția..."



Într-adevăr, e și mult orgoliu, recunoaște ea însăși, căutând – autobiografic – rădăcinile acestuia în gena ei de urmașă a grofilor unguri și a boierilor olteni. „Cred că sunt principala vinovată... Și asta dintr-un fel de orgoliu aristocratic, i-aș putea spune (care genă funcționează mai puternic, a grofului maghiar sau a boierului oltean?)".

Nemulțumirile ei profesionale erau firești; orice actor vrea să fie mai prețuit decât este, vrea să joace mai mult decât joacă, vrea să i se dea roluri mai importante decât i se dau. Asta voia și Ada. M-am crispat însă când am citi notațiile ei despre Teatrul în care și-a petrecut viața și profesia: „Ce se întâmplă în teatrul ăsta? Numai porcării!" Și în altă parte – după o călătorie în Egipt: „Iată-mă din nou în jungla Teatrului Național din Iași"; „Trupă prăfuită"; „Convenționalismul care caracterizează scena ieșeană".

După ce am citit aceste fraze, am tras din raftul bibliotecii mele cartea Doamnei Anny Braeschi *Cu grimonul pe oglindă* și am recitit-o din scoarță în scoarță. Câtă eleganță! Câtă iubire pentru instituția teatrală în care a trăit și a muncit! Câtă prețuire pentru partenerii de scenă! Poate de aceea și astăzi, după atâta vreme de la dispariția ei, i se spune *Doamna* Anny Braeschi sau *Regina*.

Trecem repede peste toate acestea, căci jurnalul Adei își recucerește valoarea prin pagini substanțiale despre munca actorului, despre întâlnirea cu personajele interpretate, despre colaborarea cu regizorii și partenerii în realizarea unor spectacole. Actrița se dezvăluie astfel ca un om de teatru serios, inteligent, cult. Sunt exemplare analizele ei de personaj, truda de a le descifra, de a le schița o biografie de la care să plece și la care să se întoarcă efortul interpretării și al înscrierii personajului în contextul spectacolului. Sunt de citit cu folos aceste analize mai ales de către actorii tineri sau de către cei ce se pregătesc pentru profesia de actor; ei vor putea cunoaște mai bine aceste personaje, dar vor înțelege mai exact ce presupune întâlnirea actorului cu personajul.

Pentru cititorii care n-au cunoscut-o pe Ada și la care, poate, jurnalul ei nu va ajunge niciodată, citām câteva fraze pe care le-am scris la moartea ei prematură:

„A fost actriță a Teatrului Național din Iași. Ardeleancă adoptată de peisajul artistic al Iașului, pentru că i se potrivea prin generozitate spirituală și talent, prin bucuria creației, prin credința și dăruirea totală cu care făptuia actul artistic, prin statornicia față de instituția teatrală care i-a deschis pentru prima dată poarta spre împlinire, Ada a rămas vreme de două decenii (vai, cât de puțin!) componentă de bază a trupei ieșene. Era o actriță specială, cu o polivalentă dotare: juca dramă și comedie, cânta și dansa, era exuberantă și profund tristă, comunicativă și taciturnă, participativă și însingurată, afectuoasă și retractilă – adică artistă complexă, de substanță nobil histrionică, purtând cu ea multiplele identități ale personajelor interpretate și rămânând, totuși, mereu, ea însăși".

Iată și principalele roluri pe care le-a interpretat: Maşa din *Adio,studenție!* de Al. Vampilov, Julia din *Domnișoara Julia* de Strindberg, Madame Pace din *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello, Babakina din *Ivanov* de Cehov, Invidia pașnică din *Nu muriți din întâmplare* de Băieșu, Efimița din *Conul Leonida față cu reacțiunea* de Caragiale, Frosina din *Avarul* de Moliere, Pasqua din *Gâlcevile din Chioggia* de Goldoni, Dorine din *Tartuffe* de Moliere, Gaeva din *Livada de vișini* de Cehov, Mama din *Roberto Zucco* de Koltes, Doamna și Doctorul celebru din *Nô. Cinci povestiri de dragoste* de Mishima, Daria Petrovna din *Inimă de câine* de Bulgakov, Jacques Bunice din *Jacques sau Supunerea* și *Viitorul e în ouă* de Eugen Ionescu, Merciutkina din *Jubileul* de Cehov, ș.a.

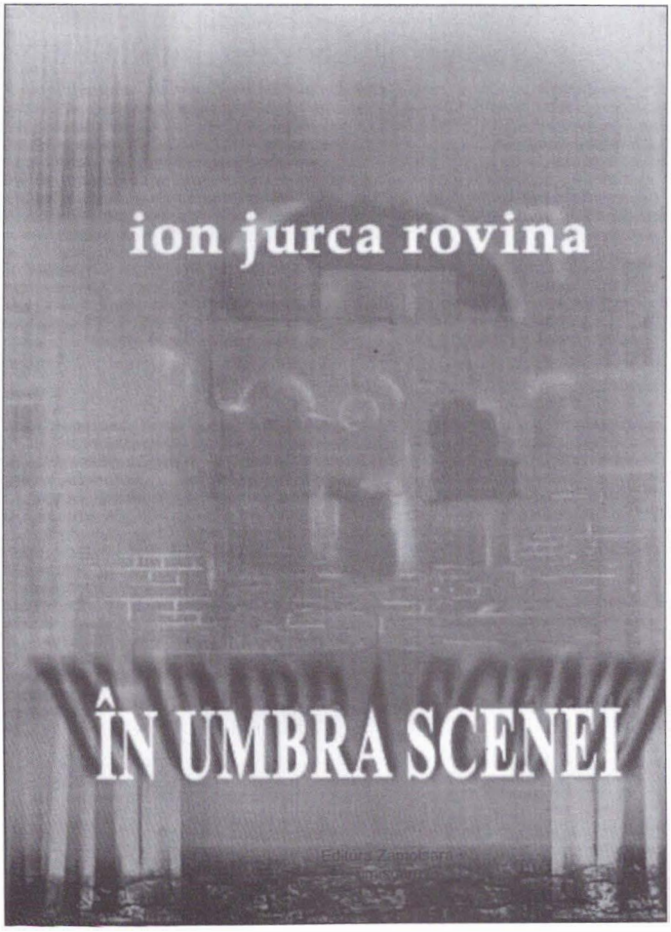
Dacă suntem de acord cu Montaigne, care zice că moartea e un fragment din ordinea universului, sau cu Prevost,care considera moartea condiția sub care ne-am născut, e spre a ne tempera regretul că o actriță ca Ada a dispărut cu mult înainte de a oferi spectatorilor tot ceea ce talentul ei ar fi putu să le ofere.

Ada Gârțoman-Suhar, *Uimiri și introspecții. Pagini de jurnal*, Ed. Cronica, Iași, 2006.

Cornel UNGUREANU

Despre Timișoara teatrului.
Altă carte pentru cei ce vor scrie istoriile locului

Cartea domnului Ion Jurca Rovina, ***În umbra scenei*** (apărută la Editura Zamolsara), beneficiază de câteva „ghinioane": e legată doar de Timișoara, loc unde televiziunile ajung doar cu misiuni fotbalistice, întâmplător culturale; numitul comentator nu e solidar cu nici un cronicar în viață, fiindcă de aproape cinci decenii a scris poezii, povestiri, romane și abia în floarea vârstei s-a legat de frumoasele teatrului, de piese, de regizoare și de actrițe, nu neapărat talentate, dar în mod sigur femei de treabă: eminente gospodine. Jurnalist la un cotidian al locului, obligat prin fișa postului să vadă tot și să scrie fără mânie și părtinire, Ion Jurca a consemnat, timp de câteva decenii, tot ce mișcă în cultura timișoreană. A fost și a rămas un jurnalist corect a cărui misie istorică a fost să informeze corect și să-i apere pe bravii care fac, cu mai mult sau mai puțin succes, artă. Un cercetător/critic care scrie istoria teatrului selectează, elimină, un specialist cu școli înalte își afirmă personalitatea. O cronică dramatică e un spectacol al personalității, un cronicar devine, vrând-nevrând, o vedetă. Și ce vedetă! Ion Jurca Rovina nu are nimic dintr-un ins care împarte lauri, decorații și face ierarhii pentru eternitate. Nu e și nu vrea să fie sub reflectoare. El rămâne mereu în oraș, în Provincia sa istorică în care consemnează și elogiază. Îi omagiază pe cei care trec pe aici, pe cei care vin din Capitală, pe cei care participă la festivalurile dramatice ale locului. Nici o cronică a sa nu se încheie cu furii pedagogice sau încruntări tactice. A văzut un spectacol al lui Diogene Bihoi, știe cine e regizorul și îl iubește, fiindcă de două decenii Diogene Bihoi a fost



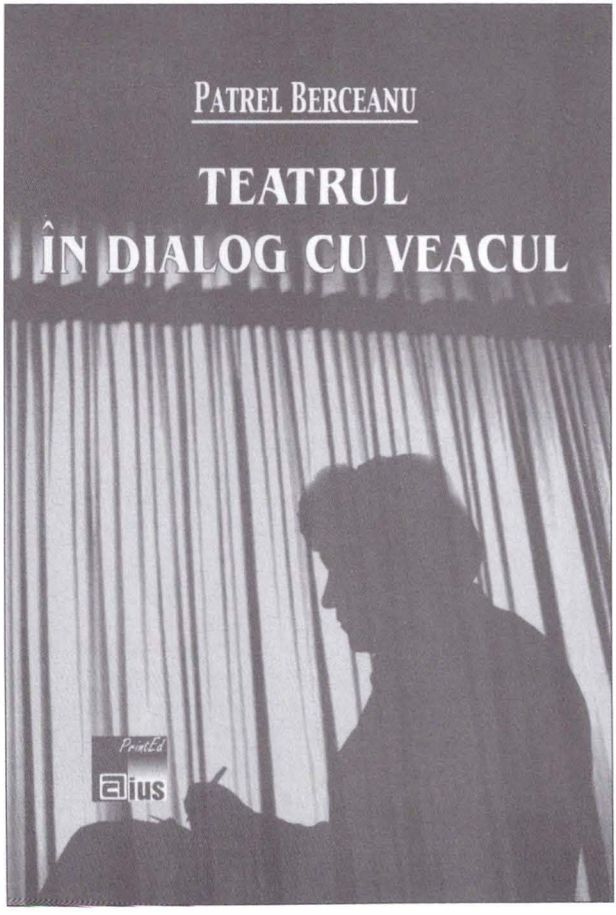
un animator al teatrului timişorean. Îl iubeşte, scrie cuvinte bune, iar Diogene Bihoi merita aceste cuvinte bune. Consemnează cu bucurie premierele de la Teatrele:Român, Maghiar, German şi de Păpuşi. Scrie despre examenele celor de la Secţia de teatru a Facultăţii de Arte din Timişoara. Despre studenţi şi despre profesorii lor. Nu-i scapă nimic şi n-are supărări nici pe Victor Frunză, nici pe Traian Penciuc, nici pe Ştefan Iordănescu, nici pe Ioan Ieremia, nici pe Sabin Popescu, nici pe doamna Lichiardopol. Scrie cu aceeaşi bucurie despre spectacolele cu care reşiţenii sau arădenii vin la Timişoara. Când salută respectuos înaltele vizite, nu uită să-i amintească pe iluştrii locului: „Mulţumindu-le artiştilor bucureşteni (Beligan, Dem Rădulescu, Ion Lucian, *n.n.*) pentru aceste clipe de regăsire emoţională întru teatru, să ne amintim şi de o garnitură celebră cu artişti timişoreni în *Tache, Ianke şi Cadâr*, care în virtutea trecerii anilor i-a inclus pe Vasile Creţoiu, Ştefan Iordănescu, Gheorghe Leahu, Garofiţa Bejan, Victor Odillo Cimbru. Cum să piară credinţa noastră dintotdeuna în teatru?" Ei, n-are cum să piară, chiar dacă mai uităm pe câte unul, şi chiar dacă maeştrii sau discipolii lor ne mai amărăsc cu vorbe proaste şi spectacole stupide. Volumul semnat Ion Jurca Rovina se încheie cu un şir de recenzii despre cărţi care trebuie citite sau recitite. „Roata istoriei în farsă absurdă" se cheamă recenzia la volumul lui Aurel Gheorghe Ardeleanu, *Napoleon, Soldatul şi Femeia,* şi el, Aurel Gheorghe Ardeleanu, dramaturg timişorean citabil, năpăstuit de uitare. Cu bucurie, cu entuziasm, se consemnează apariţia unor cărţi de Aurel Buteanu, Iosif Costinaş, Bogdan Ulmu. Loc ar mai fi fost şi pentru altele, dar în cele 300 de pagini ale sale Ion Jurca Rovina ne oferă o informaţie bogată şi necesară. Pentru un viitor istoric al teatrului timişorean, volumul *În umbra scenei* rămâne de referinţă.

Constantin PARASCHIVESCU

Cronici în volum

Am fost un timp circumspect faţă de publicarea în volum a cronicilor unui critic de teatru. Curios, dar numai în ce priveşte cronicarii contemporani. N-am avut aceeaşi rezervă la cele câteva volume ale lui Liviu Rebreanu, Ion Anestin, ca să nu mai spun de mărgăritarele critice risipite prin publicaţiile vremii între 1911–1964 de Tudor Arghezi, strânse în volum în 1975. Am realizat însemnătatea mai târziu, când am avut de reconstituit şi analizat o perioadă din trecutul teatrului nostru sau universal, personalitatea unui creator, tendinţele conturate în epocă ş.a.m.d. Şi, în afară de faptul că uşurează documentarea, scutindu-ne de timpul petrecut cu răsfoirea colecţiilor din biblioteci, ne dau şi foaia de temperatură a receptării actului artistic, reuşit sau nu. Iar când se întâlnesc cel puţin două semnături despre aceeaşi creaţie, se conturează o imagine mai concludentă, fie şi din păreri contradictorii, eliptice sau expediate. În două importante centre culturale ale ţării, Iaşi şi Cluj, cronicari remarcabili, cu ani de experienţă şi consecvenţă în activitate, şi-au strâns în volum articolele publicate în presă de-a lungul timpului. Cineva a avut buna inspiraţie de a face acelaşi lucru pentru un distins coleg de breaslă de la Oradea, dispărut nu de mult. Anul trecut, două volume extind exegeza critică şi asupra realităţii teatrale din alte două oraşe de tradiţie culturală: Craiova şi Timişoara.

La Editura AIUS din Craiova a apărut volumul cu scrierile despre teatru ale lui Patrel Berceanu, ***Teatrul în dialog cu veacul.*** Nu știam că în mai 2006 s-a grăbit spre cer, era în plină maturitate (55 de ani) și vigoare, cu preocupări multiple, literare și teatrale, afirmat ca poet (cinci volume publicate între 1976–2003), monograf (spectacolele *Titus Andronicus* și *Ubu Rex cu scene din Macbeth*), autor de piese pentru Copii, Profesor la Școala Populară de Artă din Craiova, director al Teatrului pentru copii și tineret „Colibri", director al cotidianului „Gazeta de Sud", secretar literar al Teatrului Național din localitate. Și eseist, cronicar, după cum auzeam, dar n-am avut prilejul să-i citesc opiniile în paginile presei culturale craiovene unde și-a publicat majoritatea scrierilor. „Autorul lor trudea la această carte, încercând s-o finalizeze, când viața i-a fost întreruptă atât de brutal", menționează Natalia Stancu într-o prefață care e, totodată, un esențial studiu al opiniilor teoretice ale semnatarului și al discernământului său critic. „Se baza și promova o justă ierarhizare a valorilor – spune Natalia Stancu. Era conștient de caracterul rezistent în timp al marilor creații, dar și de perpetua lor actualitate, nu o dată provocatoare. Era, în chip firesc, deschis la nou". Structurată pe patru mari capitole, cartea cuprinde articole și cronici din ultimele trei decenii și jumătate. 1. *Eseuri teatrale* (cu subiecte consacrate lui Caragiale, arta actorului, gâlceava înțelepților – regizor versus critic, dramatismul liricii și poezia teatrului); 2. *Dialoguri despre teatru* (interesante interviuri cu Silviu Purcărete – care, pentru caietul-program, l-a amânat până în ajunul premierei, –, Cătălina Buzoianu, Bocsárdi László, Yiannis Paraskevopoulos, Kincses Elemer, englezoaica Fania Williams); 3. *Teatrul în lecturi* (comentarea unor volume despre teatru și, inedit, analiza unei piese de Ugo Betti, *Accident la dana de nord*, în care, la capătul unui proces dificil, se dă un verdict surprinzător: mila); 4. *Craiova teatrală – sub pana cronicarului dramatic* (unde e prezentă nu numai Craiova, ci și capitala – cu teatrele Bulandra, Mic și Casandra – Târgu Mureș, Sibiu, Oradea). Entuziast, pătrunzător, rafinat. „E o bucurie pentru cronicar de a fi alături de regizor în tot ceea ce a făcut pentru acest spectacol", scrie el despre Cristian Hadji-Culea la *Greul pământului* de Valeriu Anania. Despre viziunea lui Mircea Cornișteanu la versiunea



Scrisorii pierdute din 1982: „Să remarcăm totuși cele două atribute artistice de inovație aduse de regizorul craiovean: crearea unui *univers modelat de neîncredere și delațiune* și, în al doilea rând, înțelegerea personajelor ca inteligențe (medii, să nu se înțeleagă altceva) viciate moral, și nu ca niște idioți acționând orbește în lupta pentru putere". Într-o consemnare despre regia „discretă și probând acuratețea" a lui Emil Boroghină la *Jocul de-a vacanța* din 1986, valorile piesei sunt subtil semnalate: „Piesa rămâne un model de limbă aleasă, o orchestrație de umor, erotică grațios exprimată, nevoie de visare și un voal de tristețe".

*

La Timișoara, colaboratorul acestei reviste, Ion Jurca Rovina, publică la Editura Zamolsara volumul de comentarii teatrale intitulat ***În umbra scenei***. Cronici și câteva recenzii („pentru simplul motiv că le-am scris"), dintr-o activitate publicistică de treizeci de ani. Un prim grupaj cuprinde cronici apărute sporadic în ziarul local *Drapelul roșu* în perioada 1976–1987. *Recenzii*, le numește dânsul, având exercițiul celor literare, dar, oricum, și un „refugiu, ieșind din cotidianul ideologic, prin interpretare și limbajul specific artei dramatice". Dar încă neconvins de a persevera, fiind interesat atunci mai mult de beletristică. În 1976 i-a apărut primul roman (*Fericiți când renaștem)*, încă trei până în 1988, apoi poezie, teatru. Au fost critici care s-au afirmat atunci în urbe – Traian Liviu Birăescu, Sergiu Levin, Antoaneta C. Iordache. „După 1989, Ion Jurca Rovina a rămas singur pe baricade. Și-a asumat riscurile", scrie în câteva rânduri de prezentare Cornel Ungureanu. N-a vrut să-și adune cronicile în volum – și îl înțeleg –, dar l-a convins s-o facă un poet și cercetător care și-a înființat o editură, Aurel Turcuș. Grupajul consistent e al perioadei 1990–2006, cu cronici și comentarii publicate în *Renașterea bănățeană* și suplimentul acesteia *Paralele 45*, *Spectacol* (revistă a Teatrului Național Timișoara), *Teatrul azi*.

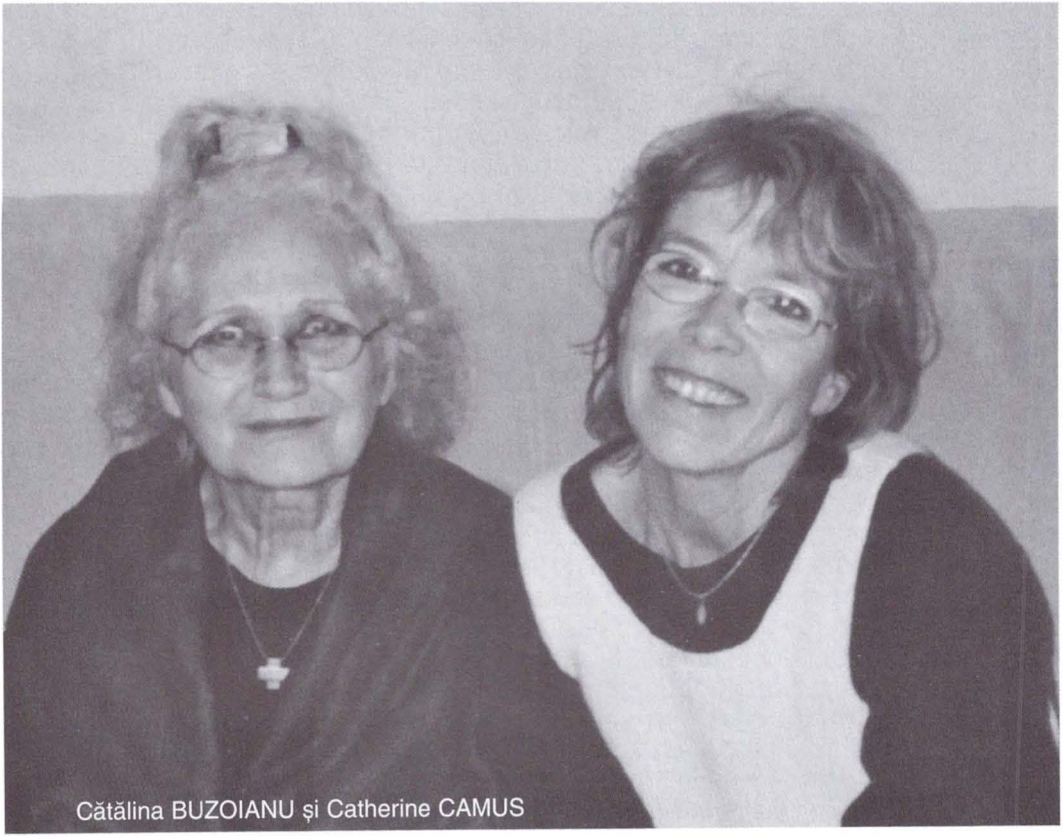
Comentarii în general sintetice și clare. Surprind calitatea faptului artistic, reține problematica transpunerii, evaluează rezultatele. „O istorie într-un spectacol" relevă reușita unei montări din 1983 cu *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită,* în regia lui Emil Reus, „un spectacol-avertisment, adus în actualitate, care, în termenii săi artistici, estetici, nu se uită", cu un Ion Haiduc „formidabil" în rol titular. *Regele Lear* din 1987 se înfățișează ca „Spectacol-avertisment", unde creația scenică a lui Ion Ieremia „are tensiune, degajă energie umană... dobândind, în ansamblu, amploarea unei simfonii", iar Vladimir Jurăscu e, în Lear, „impunător, cu multă mișcare scenică și gestică". Un *Hamlet* „novator în modalități de expresie" de la Teatrul Maghiar, 2003, spectacol ce „asimilează un clasicism textual în viziuni onirice și asamblări postmoderne", e analizat într-un mic studiu intitulat „Spectacolul, ca mister al tragicului". *Angajare de clovn* de Matei Vișniec îi prilejuiește în 2004 comentariul „Absurd, cu umor și final «pozitiv»" („spectacolul nu mizează pe șocul finalului din piesă [...] Pe ușa inevitabilului implacabil, trec, pe rând, cei trei artiști. După un intermezzo de balet cu un balerin, Alin Radu, îi regăsim statuați în memoria urbei a cărei Catedrală este proiectată în fundal"), iar spectacolul de amploare *Scrinul negru*, după George Călinescu, al Adei Lupu (2005), socotit „Manifest pentru creație". Comentarii dominate de decență („Eu nu demolez, pentru că am ardoarea de a deduce și a construi", spune dânsul) și de tendința de *a citi* un spectacol („Îmi place să spun că eu *citesc* un spectacol – un mod, poate, mai literar, dar prin aceasta, cred, și mai aplicat de a fi în mentalul creației scenice"). S-a ferit să dea lecții, ceea ce e chiar în spiritul profesiei, dar despre producțiile ratate a preferat să nu se exprime. Ceea ce e un privilegiu personal.

NOI ÎN LUME

Ludmila PATLANJOGLU

Cătălina Buzoianu și Camus în premieră mondială

Albert Camus moare pe 4 ianuarie 1960, într-un accident de automobil, împreună cu prietenul său, editorul Michel Gallimard. Avea 46 de ani și ducea cu el un manuscris: *Primul om* – un roman autobiografic neterminat, care imprimă întâmplării absurde și tragice o dimensiune misterioasă. Fiica lui, Catherine, îl publică în 1995 și acordă dreptul de reprezentare scenică regizoarei Cătălina Buzioanu. Autoarea unor scenarii teatrale remarcabile după opere celebre de Dimitrie Cantemir, Eminescu, Camil Petrescu, Panait Istrati, Mircea Cărtărescu, Homer, Cervantes, Beckett, ea montează ***Primul om*** sub egida Catedrei UNESCO–ITI, condusă de prof.univ.dr. Corneliu Dumitriu, cu o distribuție româno-franceză. Premiera mondială a avut loc în



Cătălina BUZOIANU și Catherine CAMUS

anul 2004, la Lourmarin – localitate în care este înmormîntat scriitorul și unde locuiește în prezent fiica sa. Urmează reprezentații la Paris și Marsilia, la București și Bruxelles, cele dintâi în seria de evenimente dedicate Anului Francofoniei.

Spectacolul de la Bruxelles a avut loc la sfârșitul lui 2006, în cadrul manifestărilor dedicate zilei naționale a României și a apropiatei integrări în Uniunea Europeană. Instituții oficiale prestigioase figurau pe afișul acestei întâlniri culturale: Ministerul Afacerilor Externe și Ambasada României la Bruxelles, Catedra UNESCO–ITI, Organizația Internațională a Francofoniei–reprezentanța la Uniunea Europeană și European Artists Management.

Sala de la somptuosul și elegantul *Palais Des Beaux Arts* era plină la refuz. Cele 600 de locuri nu au putut acoperi cererea de bilete care a fost dublă. Printre spectatori se aflau diplomați, personalități ale vieții culturale, reprezentanți ai mass-mediei – belgieni și români. Invitați speciali din partea Institului Internațional de Teatru (ITI) au fost președintele de onoare André Louis Perinetti și secretarul general Jennifer Walpole.

Primul om stârnește admirație și prețuire. Cătălina Buzoianu face operă de cultură si culturalizare. Montarea completează imaginea despre scriitor, având valoarea unei restituiri și a unei revelații. Spectacolul este o fantezie dramatică în care regizoarea îmbină romanul cu fragmente din povestirile *Vara* și *Nunta*,

Maia MORGENSTERN și Mircea RUSU

Horaţiu MĂLĂELE

din eseurile filosofice *Omul revoltat* și *Mitul lui Sisif*, cu articole politice din ziarul *Combat*. Ni se dezvăluie biografia intimă a lui Albert Camus, o lume populată de siluete concrete și în același timp fantomatice. Un vis-coșmar cu ochii deschiși despre copilărie, sărăcie, moartea tatălui, război, fanatism politic și religios, despre dramatica pendulare între două spații, Algeria și Franța, despre mare și soare... *Primul om* este o miniodisee – golgotă a unei lumi naufragiate pe scena istoriei în care eroul Jacques Cormery, *alter ego* al lui Albert Camus, se caută pe sine.

Reverberează ecouri din spectacolele inițiatice ale regizoarei: *Odiseea 2001, Mediterana, Chira Chiralina, Don Quijote*. Timpul retrăit are o putere tămăduitoare pentru scriitor, iubirea cvasireligioasă pentru mamă, cea care-i spusese „tu ești primul om", rupe cercul singurătăților.

Lunecările în disperare și deznădejde se topesc. Din acest text, devenit testament prin moartea brutală a scriitorului, se desprinde în final, prin amintirea mamei, o credință și o nevoie de a exista în lumină. Cătălina Buzoianu și colaboratorii săi creează o reprezentație spirituală și senzuală. *Primul om* devine un libret *sui-generis* pentru cuvânt, mișcare, dans, muzică. Admirabil, plastic este ambientul teatral realizat de Lia Perjovschi și Imelda Manu (scenografie) și George Jipa (lumini). Folii de plastic, proiecții multimedia, jocuri de umbre și lumini conturează un spațiu personal și straniu. O cutie de iluzii, un interior domestic, cald și primitor, dar și o cameră de tortură. Atmosfera dramatică este amplificată de coloana sonoră (autor:Tom Brânduș) cu cântece la modă în epocă și sonorități originale. În mozaicul de povești, mișcarea scenică inventivă a coregrafei Mălina Andrei compune expresive tablouri vivante în care excelează în postura de dansator și cântăreț, primind aplauze la scenă deschisă, actorul Filip Ristovski. În acest cadru, imaginea mamei la fereastră, prânzul sau cina în familie, vizionarea unui film într-un cinematograf de cartier, un spectacol în fața mamei și a bunicii, o vizită la cimitir, jocurile copilăriei, o baie de soare la malul mării devin *mari mistere*.

Ca întotdeauna, este remarcabil lucrul regizoarei cu actorii, în montare întâlnindu-se vedete alături de tineri interpreți. Individual sau în grup ei transmit forță și finețe. Carismatici, acoperind fizic și temperamental rolurile, strălucesc Maia Morgenstern (*mama*), Mircea Rusu (*Cormery–Camus*). Stabilește o relație de excepție, cu cele șaisprezece personaje întruchipate Horațiu Mălăele, îmbinând, în jocul său, patosul cu distanțarea ironică. Filip Ristovski, și tinerele Monica Târnăcop și Oana Dicu, aflate la începutul carierei, devin, cu adevărat, interpreți performanți. Portretizează reliefat franțuzoaica Tania Sourseva în rolul *Bunicii*, interpretat la premieră de Olga Tudorache și care urmează să fie abordat în producții viitoare de Irina Petrescu, prezentă la Bruxelles ca spectator.

Primul om este o reprezentație-testament despre viață, dragoste, moarte, care se urmărește cu emoție și încântare. Un spectacol neliniștit și neliniștitor pe care dorim să-l revedem la București, într-o microstagiune, în seria de turnee pregătite de Catedra UNESCO-ITI, care vor avea loc la Viena, Teheran, Belgrad, Canberra, Montréal.

Andrei Şerban la Teatrul budapestan Krétakör

Imediat după premiera sibiană a *Pescăruşului* şi înainte de a începe repetiţiile pentru *Manon* de Massenet la Opera de Stat din Viena (programată pentru începutul lui martie), Andrei Şerban a fost invitat de celebra Companie budapestană Krétakör să susţină un atelier în cadrul programului „Teatru şi literatură".

Ulterior, site-ul *www.kretakor.hu* (de vizitat şi pentru design, dar şi pentru informaţiile oferite!) a afişat în limba engleză detalii despre pretextul acestei întâlniri – recentul *hit* al lui Tom Stoppard, ***Rock'N'Roll*** – şi, deopotrivă, despre „faimosul regizor americano-român". De aici am aflat, de pildă, că Andrei Şerban s-a hotărât să reia *Pescăruşul* la Sibiu după ce, cu un an în urmă, văzuse la New Jersey, fenomenalul spectacol al lui Árpád Schilling (n. 1974), fondatorul Teatrului Krétakör (în 1995).

Dacă ne raportăm numai la profesiunea de credinţă a artiştilor de la Krétakör (în traducere, „Cercul de cretă" – metaforă pentru natura efemeră şi autoregeneratoare a teatrului), înţelegem mai bine de ce întâlnirea aceasta trebuia, într-adevăr, să se producă, şi de ce, încă, ea are toate şansele să se repete. „Cea mai importantă întrebare rămâne *la ce foloseşte teatrul*?" „Cum afectează el comunitatea pe care o consideră drept publicul său?", sunt doar câteva interogaţii care revin adesea şi în discursul regizorului român.

De-a lungul celor opt zile de repetiţii intense, finalizate cu o lectură publică (pe 21 ianuarie), actorii maghiari şi-au însuşit tehnica mixtă de lucru a lui Şerban: sesiuni matinale cu exerciţii de concentrare, urmate de analize pe un text extrem de complicat, necesitând discuţii şi cercetări ample în mai multe direcţii.

Prezentată la Royal Court Theatre, în anul 2006, *Rock'N'Roll* a trezit interes, fiind prima piesă a dramaturgului de origine cehă care vorbeşte despre rădăcinile sale europene. Acţiunea ei traversează perioada dintre 1968–1990 dintr-o dublă perspectivă: de la Praga, acolo unde o trupă rock ajunge să simbolizeze rezistenţa împotriva regimului comunist, dar şi de la Cambridge, unde adevăruri despre iubire şi moarte marchează destinul a trei generaţii în familia unui filosof marxist.

Site-ul companiei Krétakör mai precizează că spectacolul-lectură a făcut sală plină, o parte din public alegând să rămână şi la discuţii până spre miezul nopţii. Din cronica pe care Söregi Melinda a dedicat-o acestui moment, Boros Kinga, colega noastră de la cotidianul de limbă maghiară *A Hét*, a avut amabilitatea să traducă cele mai interesante fragmente:

„[...] În cinematograful din piaţa Flórián nu apar nici Jagger, nici Havel, şi nici despre Stoppard nu aflăm prea multe, avem însă amintiri din socialism şi despre rock'n'roll. Mediul creează atmosfera, în sala prăfuită timpul părând că s-a orit în loc. Un loc ideal pentru a evoca spiritele. [...] Oare ce ni se oferă interesant în piesa care, pe alocuri, virează spre publicistică, e centrată pe text, ba chiar prea încărcată de vorbe? Prezentarea căderii comunismului, în niciun caz. Tratarea efectului muzicii rock asupra societăţii ar fi ilustrativă, informativă, prea la suprafaţa problemei. Piesa nu este una politică, deşi se discută mult despre idei de stânga. Cheia se află undeva în străfund, sub suprafaţa spectaculoasă. După reprezentaţie, Andrei Şerban, regizorul serii de

Foto: Daniela Dima

lectură de la Teatrul Krétakör, ne-a vorbit despre importanța mesajului uman ascuns în actualitatea istorică. Sistemele vin și dispar, legătura între oameni este singura durabilă și adevărată. [...] Cariera de până acum a trupei Krétakör este cu totul opusă teatrului verbal al lui Stoppard. Tensiunea dintre actori și textul rostit produce scântei. Ei înșiși se luptă cu spiritul englez, cu imensa cantitate de cuvinte adeseori redundante. Jocul devine armonios, firesc, atunci când autorul dă o șansă dramei. Actorii ne invită să le fim parteneri pe drumul descoperirii de sine... Seara de lectură devine într-adevăr interesantă, în ciuda lungimii de maraton.

Cambridge, în partea stângă a spațiului de joc, Praga, în partea dreapta, scaune și mese în ambele părți. În fundal, sunt proiectate pe ecran instrucțiunile autorului, navigarea în timp și spațiu făcându-se, astfel, rapid și ușor. Între cele două «orașe», *band*-ul rock, format din actori, interpretează *live* piese maghiare de *underground*, sugerând că trupa *Plastics* din piesă a avut corespondente locale. Șerban, maestrul teatrului românesc, profesor de mulți ani la New York, conduce jocul actorilor cu precizie, într-un stil fluent, ușor de urmărit. Scopul este să primim o imagine asupra piesei. Se simte, bineînțeles, care sunt punctele considerate emblematice și cu care se pot identifica autorii spectacolului. Aceștia țin piesa la o mică distanță de ei, ochind parcă sub lupă. Exact așa cum își tratează și Stoppard povestea și personajele.

O scenă foarte frumoasă este cursul despre Sapho, în care *Eleanor* (Csákányi Eszter) îi predă *Lenkăi* (Péterfy Borbála), iubita soțului ei, iar soțul

(Scherer Péter) intervine și el în cadru – scenă de un dramatism sclipitor. Csákányi Eszter arată sfâșietor suferința femeii bolnave de cancer, care se luptă pentru ultimele rămășițe ale feminității ei – femeia al cărei spirit este neschimbat pe când trupul îi e distrus de boală. Ultima conversație cu soțul ni se impregnează în memorie: «Nu sunt identică cu trupul meu. Corpul fără mine e nimic», spune Eleanor, dorind ca pentru restul vieții să aibă acces la sufletul lui Max, și nu la mintea lui, pe care el o folosește în discuții nesfârșite despre partid și politică. [...]

Lectura a dovedit că ar merita să se ocupe serios de această piesă, săpând în profunzimea ei, eliminând excesul de vorbe, închipuind ce s-a mai întâmplat în ultimii patruzeci de ani la Cambridge, Praga și Budapesta."

Andreea DUMITRU și BOROS Kinga

Mircea GHIȚULESCU

„D-ale carnavalului" la Kraguevac

Serbia te atrage ca o catastrofă care s-a petrecut în imediata ta apropiere, ca o nenorocire din care ai scăpat ca prin minune, ca o bombă aruncată asupra casei tale din care lipseai absolut din întâmplare. Dacă ai fost la Belgrad înainte de 1990, toate imaginile par, acum, răsturnate. Belgrad, una dintre marile capitale ale teatrului european, unde se organiza un celebru Festival Internațional al Teatrului Experimental (BITEF), este acum un oraș resemnat care păstrează cu demnitate rănită urmele catastrofei: clădiri bombardate ce devin, pe măsură ce trece timpul, monumente istorice asemeni acelui avion de vânătoare american doborât de vietnamezi în plin centrul orașului Hanoi. Naivi (ceea ce nu este o scuză, ci o altă catastrofă), credeam că niciun creștin nu poate arunca bombe asupra altui creștin (sau chiar de altă credință) în ziua de Paști. Nu orice fel de bombe, ci încondeiate, ca ouăle roșii, cu deviza *The bombs change the world*. Să arunci moartea glumind, iată cu adevărat o performanță demnă de un bărbat american. Doar că suntem saturați de astfel de bravuri yankee vândute la tonaj pe piața internațională a filmului.

Călătorind prin România, poți vedea la intrarea în orașe inscripții legate de înfrățirea cu localități importante din lumea mare. Nu știi niciodată ce se ascunde în acest *jumelage,* cum spun francezii. Piteștenii au pus conținut în frumoasele inscripții prin intermediul Teatrului „Davila" și au trecut la treabă pe baza unui protocol de schimburi de festivaluri, spectacole și artiști cu Teatrul Joakim Vujici din Kraguevac, vechi oraș din partea de sud a Serbiei, capitală a încoronării regilor sârbi și a primei clădiri de teatru din Serbia (1835). Sala de spectacole păstrează și astăzi elemente din arhitectura originală, cum ar fi grinzile de lemn în formă de trunchi de piramidă care susțin plafonul. Pe acest traseu am asistat în ajunul Crăciunului la premiera absolută în limba sârbă a comediei ***D-ale carnavalului*** de I.L. Caragiale, realizată de regizorul Matei

Varodi. La schimb, regizorul sârb şi directorul Teatrului din Kraguevac, Dragan Jakovlevici, va monta în primăvară, la Piteşti, *Larry Tompson sau tragedia unei tinereţi* de Duşan Kovacevici. Şi lucrurile nu se vor opri aici, promite directorul general al Teatrului Davila, Sebastian Tudor. Dublă premieră, teatrală şi literară, fenomen ieşit din comun pentru cine credea că I. L Caragiale este tradus integral în sârbă. Teatrul său s-a tradus puţin şi ce se poate găsi sub formă de carte este doar *Scrisoarea pierdută*. Textul de scenă folosit de Matei Varodi a fost tradus de asistenta de regie Bojana Srecikovici, absolventă a Facultăţii de limba şi literatură din Belgrad, cu ajutorul regizorului. Într-o seară culturală din ajunul premierei, în care venerabilul profesor de la Belgrad, Raşko Iovanovici a făcut o savantă comparaţie între Caragiale şi Branislav Nuşici (care, interesant, avea sânge de aromân, detaliu ce nu a scăpat naţionaliştilor sârbi, aşa cum nici Caragiale nu scapă de eticheta „grecotei" pe care şi-a atribuit-o de bunăvoie), am remarcat că autorul român a devenit mai mult celebru decât activ, mai ales de când girează bancnota de 100 RON. A trebuit să recunosc că, de obicei, am mai mulţi *caragiale* în buzunar decât găsesc pe scenele din România. Nimeni nu poate şti cu precizie (nici românii, nici sârbii) cât de inspirată a fost echivalarea vodevilului românesc în limba sârbă, dar reacţia publicului a fost, după douăzeci de minute grele, extrem de favorabilă. Lingvistic vorbind, ne-am distrat copios auzind pe Crăcănel cum îşi ia avânt cu o expresie bine cunoscută în Bucureşti: *„Haide, bre!"*. Regizorul Matei Varodi ne-a mărturisit că a profitat de această zestre lingvistică asemănătoare, folosind-o cu mult succes la începutul repetiţiilor. Alături de laitmotivul *„Eu sunt Bibicul, nene Iancule"* (tradus aproximativ *„Ia Bubu, bata Iancu"*), au făcut ca rolul lui Crăcănel, jucat de Dragan Stokici, să atingă o fidelitate absolută, actorul sârb fiind într-un chip nespus de comic „cel care primeşte palme", ca în original, dar şi de o noutate remarcabilă, nefiind nici plângăcios ca Birlic, nici terorist ca în versiunea lui Nicolae Poghirc de la Craiova, îmbrăcat de Mircea Cornişteanu în felul lui Ben Laden. Excelent costumat de Elena Iovanovici, cu un coif de viking cu coarne de taur, Dragan Stokici are totdeauna o abureală în privire care îl face încornoratul perfect. Regizor matur şi experimentat, Matei Varodi a scos din trusa lui artistică o frumoasă colecţie de trucuri comice care nu dau greş, dar şi din viaţa de fiecare zi. Pălăria aruncată de Pampon în culise care se întoarce în mâinile lui ca un bumerang este şapca lui Matei Varodi uitată de câteva ori în restaurant, dar care a revenit de fiecare dată la proprietar prin intermediari. O excelentă tânără actriţă (Sania Mateici) joacă rolul Miţei Baston cu un apetit deosebit pentru comedie .Autoritară şi ţâfnoasă asemenea Katarinei din *Îmblânzirea scorpiei* nu ratează nici o intrare. Actorii trupei din Kraguevac, cu puţine excepţii, sunt de un cert profesionalism. La fel de aplicat se dovedeşte şi Miodrag Peikovici în rolul lui Pampon, un furios inspirat parcă din comedia cinematografică mută. Funcţionează şi aici, ca în orice comedie bine pusă la punct, comicul disproporţiilor, mai ales în cazul lui Pampon şi Crăcănel. Se descurcă satisfăcător şi Ana Todorovici (*Didina Mazu*) şi Milici Iovanovici (*Catindatul*) dar parcă tocmai *Nae Girimea* (Saşa Pilipovici), motorul comediei, ţine spectacolul pe loc, iar Iordache (Miloş Cârstovici) găseşte tonul just cu dificultate. Scenograful Milivoie Stulovici compune un modul central funcţional, care se deschide pe Frizeria lui Nae şi se închide pe scenele de carnaval, cu uşi batante ce permit elaborarea unor serii de trucuri comice.

DIN LUME

Gheorghe MILETINEANU

10 zile de teatru la Berlin
(I)

Christoph Marthaler este azi, în peisajul teatral de limbă germană, una dintre cele mai atrăgătoare personalități: elvețian la origine, și înzestrat cu un extraordinar simț al umorului, el pune în scenă teatru și operă și, din când în când, câte un spectacol-colaj pe texte proprii. De obicei, el lucrează în tandem cu scenografa Anna Viebrock; personalitate puternică, aceasta a elaborat un stil scenografic care îi e propriu – cel mai adesea ea închide acțiunea spectacolului într-un spațiu arhitectural fără ieșire, straniu și sugestiv. Și pentru piesa lui Ödön von Horvath ***Povești din pădurea vieneză***, la Volksbühne, scenografa a imaginat un asemenea spațiu, despărțit de public printr-o imensă poartă care se deschide înspre spectatori (pe poartă sunt scrise anunțuri comerciale, iar pe stinghia ei de sus este cocoțată permanent silueta neagră a unei pisici): un fel de curte interioară în adâncimea căreia se află *foyer*-ul unui cinematograf de cartier, iar apoi, către spectatori, tejgheaua unei tutungerii, vitrina unei prăvălii cu jucării și ușa unei măcelarii și, în partea cealaltă a scenei, mesele unui local. Către finalul piesei, într-o scurtă pauză a acțiunii, decorul suferă câteva dislocări – *foyer*-ul se strămută într-o parte, eliberând un fel de loc viran între ziduri ș.a.m.d.; spațiul sufocant de periferie își pierde cu desăvârșire configurația și noima, câtă era.

Programul de sală îi informează pe spectatori că, în proiectarea decorului, Anna Viebrock s-a lăsat inspirată de către un anumit cinematograf de cartier, cunoscut în Viena, și de aspecte dintr-o mahala berlineză, identificabilă de către localnici.

În acest decor sufocant se desfășoară întreaga piesă, scene de interior și scene de exterior, într-o curgere aproape neîntreruptă de momente.

Christoph Marthaler a scurtat considerabil piesa, suprimând scene întregi și un număr de personaje episodice. Spectacolul însă nu e scurt – un prolog

Povești din pădurea vieneză

Foto: Dorothea Wimmer

(„actualizant" – în spectacol, toate plățile se fac în euro...) și numeroase interludii muzicale creatoare de atmosferă punctează cursul acțiunii.

O primă idee despre viziunea regizorului asupra piesei și a lumii pe care o zugrăvește aceasta o dă distribuirea în *contre-emploi* total a rolului Mariannei – personajul este, aș zice, întruchiparea fragilității tinere, naive și neajutorate, strivite de mizeriile și cruzimea vieții. Actrița este admirabilă, și are un zâmbet fermecător, dar este foarte corpolentă; fizicul ei se asociază greu cu ideea de fragilitate adolescentină. Cum în rolul mai vârstnicei Valerie e distribuită o actriță tânără și frumoasă, aproape o incarnare a ideii de *sex-appeal*, câteva din datele principale ale dramei devin greu de înțeles.

Se joacă mult cu fața la public, actorii comunicând între ei fără să se privească unul pe celălalt.

Regizorul insistă asupra aspectului ridicol și respingător al universului pe care-l descrie piesa, și nu pare să fie preocupat de tragedia care se țese în text dincolo de mărginirea și meschinăria aparent benigne ale eroilor lui von Horvath.

Lumea pe care o înfățișează piesa e, desigur, urâtă, stupidă, vulgară și rea; „Nimic nu dă mai cu tărie sentimentul infinitului ca prostia" este mottoul pus de autor piesei sale; dar grotescul în care se scaldă întreaga montare nu lasă loc emoției, și nici compasiunii pentru victimele acestei lumi. Iar în absența acestei emoții și a acestei compasiuni, parcă și virulența grotescului apare știrbită...

*

Spectacolul cu ***Die Fruchtfliege (Musca)*** este și el, după mine, dezamăgitor: colajul de texte și muzici (citate – parodiate – din Schumann, din Verdi și din Puccini, din Wagner, și din încă destui alții, probabil și referiri la interpreți care nu-mi sunt cunoscuți) aduce pe scenă un grup de cercetători care studiază pasămite fenomenul iubirii în zilele noastre: ce reprezintă astăzi acest sentiment, câți îl mai cunosc etc., etc., etc. Punctul de plecare al acestui colaj este, conform mărturiei regizorului, constatarea făcută de el – cu prilejul montării operei lui Wagner *Tristan și Isolda* la Bayreuth – că în epoca noastră nu se mai moare din dragoste, și nimic nu mai corespunde astăzi pasiunii și extazului erotic pe care le zugrăvește opera, un gen care este *par excellence* domeniul patimilor năvalnice.

Spațiul închis construit de Anna Viebrock e de astă dată un fel de vestiar: bănci cu blatul rabatabil, cuiere, dulapuri (unele dintre ele mobile), nenumărate sticle pe policioare deasupra cuierelor; locul e luminat de becuri ascunse în globuri standard; se află aici și o pianină; vestiarul e împărțit în două printr-o cortină roșie care uneori dezvăluie, iar alteori ascunde ce se află îndărătul ei, în adâncimea încăperii. În acest spațiu, șapte actori și un pianist (care e nu numai un bun muzician, dar și un excelent actor) schimbă costume și personaje, și trec din situație în situație, făcând necontenit bășcălie pe tema a ceea ce a devenit în zilele noastre sentimentul iubirii. Musca din titlu (*Drosophila vulgo*) este o metaforă a instinctelor și a sentimentelor reduse la elementar, ceea ce facilitează studierea lor de către savanți. Programul de sală îl citează pe filosoful Wittgenstein: „Scopul filosofiei mele? Să arăt unei muște posibilitatea de a evada din borcanul cu muște.".

Montarea începe din clipa în care spectatorii intră în sală, cu repetarea de către doi actori, amândoi mai degrabă vârstnici, a unui *lied*, sub îndrumarea pianistului-corepetitor; „*Nu m-ai iubit nicicând*" spune *lied*-ul, și actorii repetă de nenumărate ori acest vers, dorind să satisfacă exigențele corepetitorului, care le

cere stăruitor să cânte cu sentiment; treptat, versul își pierde cu totul semnificația și devine o simplă propoziție hazlie.

Spectacolul conține, desigur, câteva invenții regizorale strălucite și câteva sclipitoare „numere" actoricești (printre acestea, o imitație a Marlenei Dietrich), dar, una peste alta, el nu se înalță peste nivelul conversațiilor de cafenea – acolo, la cafenea, se trăncănește întruna, acolo se teoretizează la nesfârșit, acolo se vehiculează cu voluptate locuri comune, acolo se generalizează fără nici un simț al nuanțelor și acolo se ia în derâdere oricine și orice.

*

Numele lui Robert Wilson nu mai are nevoie de recomandări: regizor, coregraf, plastician, el a montat spectacole devenite pietre de hotar în istoria teatrului muzical modern.

La Berliner Ensemble se joacă, în regia lui Robert Wilson, ***Leonce și Lena***. Spectacolul transformă piesa lui Büchner într-un soi de *musical:* pe texte de proprii, unele scrise în colaborare cu Arezu Weitholz, – după cum era și de așteptat, textele acestea sunt, ca ținută literară, de necomparat cu textul poetic superb al lui Büchner, – Herbert Grönemeyer a compus niște *song*-uri care sunt, de fapt, niște destul de banale melodii *pop*; formația „Moștenitorii lui Büchner" îi acompaniază pe actorii din spectacol.

Spectacolul se deschide cu un prolog care dă tonul întregii montări: actorii defilează în proscenium, de la curte la grădină, cu mișcări grotești de păpuși dezarticulate, în costume cenușii lucioase care reduc linia costumului istoric la o simplă siluetă caricaturală. Perucile rizibile și machiajele exagerate se situează pe aceeași linie.

Decorurile sunt extrem de simple – esențializări, mai mult desenate decât construite, ale arhitecturii epocii, toate în felurite nuanțe de cenușiu. Doar pentru episoadele din Italia ale piesei Wilson a imaginat niște panouri pictate în culori tari; pe măsură ce scenele din Italia se desfășoară, la panoul care apare primul (coline cu copaci înverziți) se adaugă alte panouri, cu exact același desen (acestea închid scena mai întâi pe verticală, iar apoi și în partea de sus, formând un fel de ochi magic din coline verzi.

Jocul actorilor este și el apăsat în sens grotesc, toate personajele devin caricaturi, începând cu Leonce însuși, pe care actorul îl face astfel cât se poate de antipatic, urmând cu un Valerio mai degrabă greoi și agresiv, cu o Rosettă care este toată numai artificiu și falsitate, și sfârșind cu Lena, care apare ca un fel de caricatură răutăcioasă a inocenței. Ciudat, prostia și neputința regelui Peter sunt, în interpretarea lui Walter Schmidinger, parcă mai puțin îngroșate decât imbecilitatea servilă a altor personaje.

Suntem foarte departe, cu această punere în scenă foarte comercială, de montarea unui Fritz Kortner, așa cum s-a păstrat ea pe video, austeră și gravă, foarte lentă, luminând în profunzime înțelesurile comediei lui Büchner. Și suntem deopotrivă foarte departe de montarea de la „Bulandra", devenită legendă, a lui Liviu Ciulei, tinerească și sclipitoare, și atât de omenească, cu ținta ei satirică limpede și tulburătoarea ei poezie. *„E o jaaaaale!"*.

Nu, hotărât lucru, Wilson nu ne înlesnește nicio privire blagiană „în dosul lumii"!

(II)

La Deutsches Theater sunt pe afiș la ora actuală trei tragedii antice; am văzut două dintre ele.

Orestia lui Eschil e montată de Michael Thalheimer într-un spectacol-rezumat care durează o oră și patruzeci de minute fără pauză; *Eumenidelor* le revin în această montare cam zece minute. (Dar *Eumenidele* nu au avut parte de o soluție pe deplin satisfăcătoare nici chiar în spectacolul de neuitat din 1980 al iubitorului de maratonuri teatrale Peter Stein, care ulterior și-a refăcut montarea și la Moscova.)

Decorul (Olaf Altmann) este un perete înalt cât portalul scenei din foi de placaj natur; zidul acesta de placaj taie chiar puțin din primul balcon al sălii; pentru necesitățile jocului sunt amenajate două pârtii înguste. De la cea situată ceva mai la înălțime niște trepte duc îndărătul arlechinilor; cealaltă pârtie, și ea prevăzută cu trepte, duce la intrări laterale, care de obicei sunt intrări ale publicului dinspre foyer în sală. Pete enorme de sânge mânjesc centrul acestei suprafețe compacte; înainte de începutul spectacolului plasatoarele le înmânează spectatorilor din primele rânduri folii de plastic menite să-i ferească de potopul de sânge de pe scenă.

Corul (peste treizeci de persoane) este plasat la balconul al doilea al sălii; de acolo, el își scandează textele, uneori răcnindu-le, alteori șoptindu-le, mereu la unison. Într-o lojă de la primul nivel al balconului, un ghitarist însoțește anumite momente cu acorduri și arpegii atmosferizante.

În timp ce corul scandează textul (prescurtat) al celebrului *parodos* din *Orestia* – unul dintre cele mai bogate și mai frumoase din întregul teatru antic – Clitemnestra apare pe pârtia de sus din decor, în chiloți și sutien, ținând în mână o canistră de plastic plină cu „sânge" pe care și-l toarnă în cap, golind-o. După aceea, ea desface celofanul și scoate un sandviș din care ia două îmbucături, apoi îl aruncă scârbită, pentru a-și aprinde o țigară, pe care o fumează, sorbind, din când în când, dintr-o cutie cu bere.

Lui Agamemnon, atunci când acesta apare, Clitemnestra îi dă jos pantalonii și chiloții; cei doi soți mimează un *coitus* rapid și violent, după care Agamemnon se adresează corului, încă înainte de a-și ridica pantalonii și chiloții (Clitemnestra îi bruiază discursul, încercând întruna să-i atingă sexul, iar Agamemnon îi dă de fiecare dată peste mână, sâcâit).

Scenă din *Orestia*

Casandra, după ce-şi împărtăşeşte ascultătorilor suferinţele, se pedepseşte smulgându-şi limba din gură; valuri de sânge curg de acolo, şi actriţa mozoleşte în mână ceva ce închipuie limba detaşată din cavitatea bucală, pentru a dovedi privitorilor autenticitatea automutilarii.

După ce e asasinat, Agamemnon, gol-puşcă şi mânjit cu sânge din creştet până în tălpi, se târăşte de-a lungul pârtiei din josul scenei, de la un arlechin la altul, în timp ce pe pârtia de mai sus Egist, cu un aer de peşte îmbătrânit, îşi manifestă dezacordul cu cele ce se întâmplă în jurul său şi teama faţă de aceste întâmplări.

Doica e un bărbat în travesti.

Apare, în sfârşit, Oreste – un tânăr care tremură necontenit de frică şi care îşi începe răzbunarea prin aceea că se scapă pe el, după care îşi mozoleşte, prin pantalonul ud, mădularul; puţin mai târziu, personajul acesta grotesc, cuprins de tremurici isteric, vomită de frică, după care se luptă din răsputeri să nu alunece prin sângele şi voma de pe podea; când spune, la un sfârşit de tiradă, „Şi voi dovedi că sunt bărbat!", sala chicoteşte; Clitemnestra va fi, în cele din urmă, ucisă – prin strangulare, la o a doua încercare, cea dintâi dând greş.

Chestiunea – capitală pentru Eschil – dacă Oreste trebuie condamnat sau disculpat, nu se pune în spectacol, al cărui laitmotiv este formula repetată obsesiv de către cor *„a trăi, a suferi, a învăţa"* (a învăţa ce?, cu ce scop?) şi care se încheie – demagogic, în opinia mea – cu apelul „Pace, în vecii vecilor".

O bună parte din spectacol se desfăşoară cu luminile aprinse în sală – o invenţie regizorală foarte la modă – ceea ce face ororile de pe scenă încă mai greu de suportat.

Nu mă încumet să analizez spectacolul acesta, pe care am încercat să-l descriu, pe scurt, şi cât mai exact posibil. Am impresia că nici criticii germani nu au izbutit să-l analizeze cu adevărat, mărginindu-se să-l descrie... Presupun că regizorul ştie la fel de bine ca şi mine, şi ca oricine s-a apropiat, fie şi numai superficial, de tragedia greacă, că marii tragici greci au descris fără să şovăie toate ororile posibile, dar s-au ferit să le aducă *tale quale* în faţa publicului; nicio teorie despre funcţiunea metaforei sângelui în *Orestia* nu poate justifica ceea ce regizorul aduce aici sub ochii spectatorilor.

Trebuie să menţionez însă că, întâmplător, exact în perioada în care mă aflam la Berlin era deschisă la prestigiosul Martin-Gropius-Bau o expoziţie retrospectivă consacrată lui Hermann Nitsch; artistul austriac, iniţiator al unor spectaculoase experimente multimediale, s-a făcut cunoscut şi el ca un obsedat al sângelui, un obsedat al maculării şi estropierii trupului uman, într-un „Teatru al Orgiilor şi al Misterelor". Nu sunt sociolog, dar presupun că pentru o considerabilă parte din publicul pus la şapte ace, care consumă aceste producţii, priveliştea sângelui şi a măruntaielor umane reprezintă o binevenită compensaţie pentru constrângerile la care obligă convieţuirea socială civilizată, un soi de defulare...

Spectacolul regizoarei Barbara Frey cu ***Medeea*** lui Euripide evită excesele din *Orestia* lui Michael Thalheimer, dar conţine şi el ciudăţenii.

În mijlocul scenei, şi la oarecare înălţime, se află, plasată pe un soclu într-un paralepiped cu perspectiva forţată, o odaie, care n-are uşă, dar are o fereastră în peretele din fund, o fereastră pe care sunt necontenit proiectate felurite imagini video. În odaie se află un pat şi o masă joasă de salon, un dulăpior de bucătărie suspendat pe un perete, un aragaz pe care se vede, simbolică, o tigaie neagră, o maşină de spălat, un televizor aşezat cu spatele la spectatori, dar care periodic funcţionează.

Intrările și ieșirile din odaie sunt uluitoare: pereții acesteia sunt confecționați probabil din fâșii elastice; capul câte unui personaj, ori mâinile copiilor Medeei apar când și când, ivindu-se sinistru din pereți. Împrejurul odăii – flancuri albe, neutre.

Medeea se află de la începutul și până aproape de sfârșitul tragediei claustrată în acest interior care semnifică, bănuiesc, prizonieratul eroinei înlăuntrul condiției ei de femeie casnică. La nivelul scenei, Medeea coboară doar în final, când se desparte de Iason, pentru a căuta la Egeu adăpostul promis de acesta. Pe de altă parte, în interiorul de bucătărie *stas* părunde doar Iason.

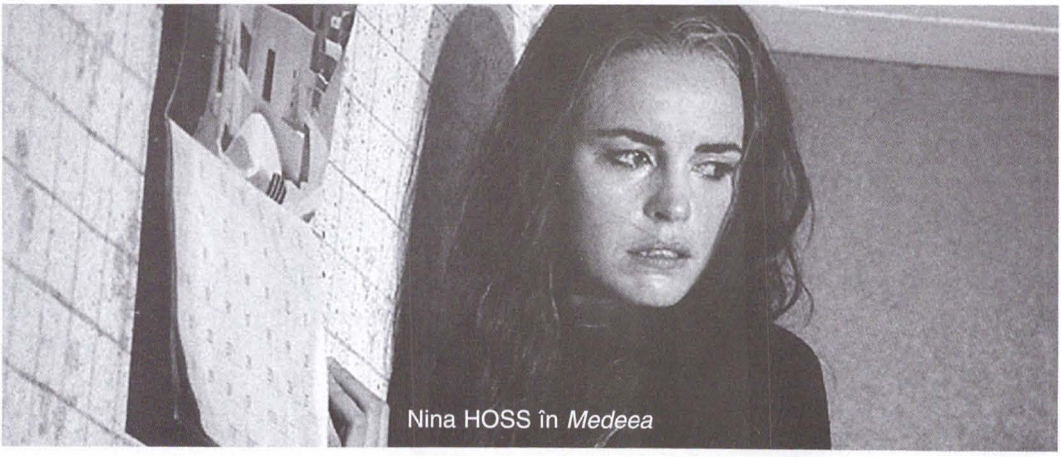
Corul a fost redus la personajul unic al unei corintiene.

Sunt câteva remarcabile creații actoricești în spectacol. Mai întâi, *Doica* (Christine Schorn, una dintre actrițele de frunte ale Teatrului), care, cu ochii înlăcrimați, rostește tirada ce deschide tragedia nu cuprinsă de agitație, ci, dimpotrivă, pradă unei triste fără margini, interiorizând până la capăt o stare de nesfârșită durere. Un moment de mare frumusețe îl datorează montarea lui Matthias Bundschuh în rolul mesagerului care îi vestește Medeei sfârșitul rivalei ei și al tatălui acesteia. După ce intră în scenă pe bicicletă și se postează în penumbră aproape în prosceniu, el primește treptat lumină și povestește cumplita moarte a lui Creon și a fiicei acestuia, luptându-se cu lacrimile, ba chiar gângăvind discret vorbele în două sau trei rânduri, zguduit de cele văzute și copleșit de misiunea sfâșietoare de a le relata.

Medeea (Nina Hoss) e frumoasă și falnică, și foarte stăpână pe sine și pe mijloacele ei; mobilul capital al răzbunării ei pare a nu fi jignirea care i s-a adus, și suferința la care e supusă, ci dorința de a pedepsi în mod exemplar pe cei care au lovit în ea și ambiția de a-și nemuri numele printr-o faptă fără precedent. Ea se înfruntă cu un *Iason* (Michael Neuenschwander) care nu-și ascunde netrebnicia, dar a cărui profundă suferință, atunci când se vede singur și fără urmași, e autentică. E semnificativ că, înainte de a se despărți definitiv, cei doi își mai oferă, rapid și pătimaș, o sesiune de sex furtunos.

Spectacolul are o ținută profesională certă, impunătoare; necazul e că nu văd cum ar putea cineva să simtă – cât de cât – empatie față de o Medee care nu exprimă durere, ci numai o voință aprigă de a nu se lăsa trasă pe sfoară. Una peste alta, spectacolul provoacă mai degrabă milă pentru Iason, decât pentru eroina lui centrală.

Interpretarea zguduitoare a celebrei Aspasia Papatanasiu-Mavromati rămâne, în continuare, pentru mine cel puțin, o realizare de neîntrecut... *(Va urma)*



Nina HOSS în *Medeea*

Info UNITER

„CASA ARTISTULUI"
Program permanent

Scopul autorilor şi partenerilor de program este crearea cadrului organizatoric pentru asigurarea unui ajutor şi a unui suport moral care să ofere o nouă perspectivă vieţii şi carierei artistice a beneficiarilor noştri.

Obiectivele programului sunt:

- asigurarea de ajutoare materiale şi financiare pentru artiştii pensionari, membri ai uniunilor de creaţie partenere;
- asigurarea de sprijin moral pentru artiştii pensionari, membri ai uniunilor partenere;
- lobby pentru îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă şi activitate ale artiştilor pensionari.

În prezent, UNITER a transmis tuturor instituţiilor teatrale invitaţia de a ne trimite, până la data de 15 martie a.c., dosare justificative asupra situaţiei artiştilor pensionari care se confruntă cu probleme de sănătate şi care au nevoie să beneficieze de un sprijin financiar din partea noastră.

CAMPANIA NAŢIONALĂ „ARTIŞTII PENTRU ARTIŞTI"

Campania Naţională „Artiştii pentru artişti" face parte din programul UNITER „**Casa Artistului**" şi a fost iniţiată în anul 2002, cu scopul sensibilizării opiniei publice în vederea strângerii de fonduri pentru artiştii vârstnici cu probleme de sănătate şi existenţă din toată ţara.

„**Artiştii pentru artişti**" s-a instituit nu numai ca resort financiar, ci mai ales ca stimulator al solidarităţii artistice şi ca semnal pentru publicul de teatru şi pentru autorităţi. Dar, dincolo de solidaritatea de breaslă, UNITER a încercat să dezvolte şi componenta de sensibilizare a opiniei publice prin atragerea de parteneri, donatori, servicii, sponsorizări. Sumele adunate au fost distribuite artiştilor cu probleme de către o comisie socială care a analizat cazurile trimise de teatrele din ţară pe baza documentaţiei aferente.

În 2007, Campania se va derula constant pe parcursul anului, cu câteva momente de vârf: sărbătorile pascale, sărbătorile de iarnă şi spectacolul organizat în data de 26 martie, cu ocazia Zilei Mondiale a Teatrului, spectacol care va fi punctul culminant al Campaniei. Este gândit ca un gest de reverenţă făcut de mari artişti români în sprijinul colegilor lor cu probleme de sănătate şi financiare şi ca un gest de gratitudine pentru sponsorii Campaniei.

Sumele strânse ca urmare a Campaniei sunt donate în contul Fondului de Solidaritate Teatrală: cod IBAN RO40RZBR0000060007801286 ROL, deschis la Raiffeisen Bank, Agenţia Piaţa Amzei.

GALA PREMIILOR UNITER – 2007

UNITER marchează faptul că oraşul *Sibiu este Capitală Culturală Europeană în 2007, alături de Luxembourg*, prin prezentarea ediţiei din acest an a **Galei Premiilor UNITER, în data de 23 aprilie a.c., la Sibiu**.

Spectacolul Galei va fi transmis în direct pe canalul TVR 1 al Societăţii Române de Televiziune şi pe Internet, la adresa www. uniter. ro.

Gala Premiilor UNITER este un amplu program de analiză anuală a fenomenului teatral din România şi promovare a valorilor care îi marchează tendinţele. Iniţiată în anul 1991, Gala Premiilor UNITER a câştigat în amploare şi reprezentativitate, devenind un reper important pentru lumea teatrală din

România, dar şi un eveniment important atât pentru lumea media, cât şi pentru mediile de afaceri şi publicul larg.

Gala Premiilor UNITER oferă premii speciale, premii pentru „istoria" acestei arte, pentru pionierii şi personalităţile care au marcat-o, prin premiile pentru întreaga activitate şi premiul de excelenţă. Este singurul eveniment teatral care prezintă mai multe segmente ale fenomenului teatral: spectacole, artiştii de ieri şi de azi, carte de teatru, managementul teatral, promovarea artei teatrale româneşti în străinătate, critici de teatru, teatru de televiziune şi teatru radiofonic.

„CEA MAI BUNĂ PIESĂ ROMÂNEASCĂ A ANULUI"

Sub denumirea ***„Cea mai bună piesă de teatru românească a anului"***, primul concurs de dramaturgie românească din ţară, a demarat în 1990. Prin acest proiect au fost editate până 2007 un număr de 14 titluri. Fiecare volum este lansat în cadrul Galei Premiilor UNITER, când se oferă şi Premiul „Cea mai bună piesă românească a anului".

Actuala ediţie a concursului este în plină desfăşurare, juriul aflându-se în perioada în care citeşte toate textele înscrise. La 15 martie se va anunţa titlul piesei câştigătoare, care va fi tipărită până în data de 23 aprilie.

„ÎN CĂUTAREA TEATRULUI EXISTENŢIAL"

Proiect sub egida „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007"

„În căutarea teatrului existenţial" este un Atelier de artă dramatică, coordonat de regizorul David Esrig de la Academia „Athanor" din Germania şi susţinut de profesori-docenţi invitaţi din ţară şi din străinătate cu intenţia de a constitui un nucleu de lucru în România (românesc şi internaţional) aplicat pe cercetarea integrată a avangardei. Partea cea mai importantă a proiectului constă în cursurile susţinute de profesorii docenţi şi de atelierul susţinut de David Esrig în perioada **23 iulie–18 august, la Sibiu**. Participanţi la Atelier sunt practicienii în arta teatrului (actori, regizori, dramaturgi), precum şi cercetători ştiinţifici: lingvişti, semioticieni, psihologi etc.

Rezultatele proiectului „În căutarea teatrului existenţial" se vor concretiza prin apariţia unui prim nucleu românesc de şcoală de formare şi cercetare teatrală prin identificarea unui grup de artişti, a unui grup de cercetători care să fie iniţiaţi în schema metodică propusă în cadrul proiectului.

În această perioadă se lucrează la site-ul proiectului, care va fi lansat la începutul lunii martie. Apoi, vom începe pregătirile pentru Atelierul intermediar, care va fi susţinut de domnul David Esrig în luna iunie.

„CETATEA"

Proiect sub egida „Sibiu–Capitală Culturală Europeană 2007"

Proiectul „**Cetatea**" reprezintă o campanie educativă şi socială ce îşi propune ca prin mijloace exclusiv teatrale, folosindu-se de JOC şi de spiritul acestuia să reitereze cultural spaţiul cetăţilor de pe traseul proiectului (traseul cetăţii), prin implicarea activă a locuitorilor cetăţii – copii şi maturi – şi a decidenţilor acesteia.

Proiectul „Cetatea" se concretizează într-un ansamblu de ateliere, expoziţii, instalaţii, identificare şi lecturi de texte, spectacole cu copii, dezbateri ale realităţii culturale şi identităţii naţionale în contextul european. Se va determina o implicare a locuitorilor localităţilor din zonele celor 7 cetăţi (**Cetatea Sighişoara**, **Cetatea Sebeş**, **Cetatea Apold**, **Cetatea Ruscior**, **Cetatea Rupea**, **Cetatea Nocrich** şi **Orăştie**) în care ne-am propus să lucrăm pentru susţinerea unor activităţi culturale, educative şi sociale, care să genereze trasee cultural-turistice bine definite în spaţiul transilvan şi să atragă dorinţa de însufleţire culturală a acestor

spații. Copii și tinerii sunt cei către care vom merge cu atelierele teatrale (activități interactive), restul participanților vor fi susținătorii atelierelor pe bresle, atelierelor pe tradițiile specifice (gastronomie, îmbrăcăminte, sărbători religioase, etc.).

Începutul proiectului constă în identificarea istoricului cetăților, dar și a poveștilor păstrate și transmise oral de către localnici.

În perioada **15 februarie–15 martie**, vor avea loc trasee bilaterale în cetățile Rupea, Sighișoara, Apoldul de Mureș (cu posibilitatea acoperirii și a celorlalte cetăți implicate în proiect). Se vor organiza ateliere-eveniment, spectacole de inițiere a personalului ales să se ocupe de acest proiect (pedagogi, actanți fiind copiii). În această perioadă se va face susținerea punctului culminant al proiectului nostru, crearea Cetății Cetăților de la începutul lunii iunie, prin aflarea temei poveștilor din fiecare cetate. Se va lansa traseul cultural între Rupea și Sighișoara și se va da startul lucrărilor pentru expoziția de desene făcute de copii, care vor încerca să exemplifice specificitatea zonei.

Între **15 martie–8 aprilie**, va avea loc *Sărbătoarea Primăverii în Cetate*, organizată la Sibiu sau în Rupea. Cu această ocazie se va iniția și o campanie socială, copiii vor fi rugați să aducă jucării care vor fi oferite copiilor cu o situație mai dificilă. Copiii vor pune în scenă povești mitologice legate de sărbătorile de primăvară, ținând cont de tradițiile locului.

„TRAGEDIA LUI CARMEN"

Proiect sub egida „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007"

În contextul anului 2007, când Sibiul are statutul de Capitală Culturală Europeană alături de Luxembourg, UNITER derulează unul dintre cele mai importante proiecte ale sale sub egida acestui program, ***TRAGEDIA LUI CARMEN*** după Bizet, în adaptarea lui Peter Brook și Marius Constant. Proiectul constituie o inițiativă a unor importanți artiști români de a prezenta la Sibiu un spectacol de anvergură, pentru a marca evenimentul „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007". Este o adaptare modernă, ce păstrează ariile originale, cu inserții de proză. Spectacolul s-a bucurat de puține reprezentații pe scenele lirice europene. ***Tragedia lui Carmen*** a avut premiera în anul 1981 la teatrul parizian Les Bouffes du Nord, în regia lui Peter Brook și a fost produsă de Opera din Belfast în anul 1993.

Proiectul nostru se concretizează în producția spectacolului de operă ***Tragedia lui Carmen*** după Bizet, în regia lui **Ion Caramitru** și scenografia **Mariei Miu**, cu participarea a peste 25 de tineri artiști (actori, artiști lirici, membrii orchestrei).

Opera, așa cum se știe, este un gen elitist care are însă publicul său constant, chiar dacă nu foarte numeros. ***Tragedia lui Carmen*** în varianta **Peter Brook** și **Marius Constant** are avantajul de a transcende orice barieră culturală și de a atrage un număr mare de spectatori.

Această inedită combinare a celor două domenii (teatru și operă) reprezintă o formulă provocatoare care va stimula creativitatea și ingeniozitatea atât a participanților la proiect, cât și pe cea a spectatorilor. Proiectul încearcă să coaguleze o echipă de artiști profesioniști care să susțină corespunzător un eveniment de o asemenea anvergură; dincolo de abordarea muzicală specifică, exercițiul cultural al echipei artistice se va îndrepta către un spectacol grandios într-un spațiu cultural exterior, neconvențional și anume, Curtea Muzeului de Istorie din Sibiu.

În opinia creatorilor, ***TRAGEDIA LUI CARMEN*** poate fi un centru de referință spectaculară în cadrul anului 2007, iar programarea reprezentațiilor se va încadra în calendarul de evenimente importante ce jalonează Anul Cultural.

Este un proiect care promovează şi susţine creativitatea tinerilor artişti. O nouă viziune asupra unei opere clasice, un spectacol flexibil, organizat în spaţii neconvenţionale, beneficiind de trei variante de distribuţie, care se poate adapta uşor ofertei locale a oraşului unde se va juca. În România, acest proiect constituie o noutate prin însuşi spaţiul cultural de desfăşurare, dar şi prin conectarea directă la o realitate culturală şi socială în care trăim cu toţii. Publicul larg, alături de publicul specializat, va putea participa la un spectacol nou, modern, în care vom regăsi îmbinarea muzicii cu teatrul, susţinerea vocilor tinere de către o orchestră tânără, reprezentaţiile desfăşurându-se într-un decor de excepţie.

Proiectul este susţinut de creatori din spaţiul independent, artiştii implicaţi fiind motivaţi de noutatea acestei oferte culturale, de cadrul european al unei Capitale Culturale la nivelul Anului 2007 – Sibiu, dar şi de publicul pe care vrea să îl atragă.

„VOCI ŞI SPECTACOLE MEMORABILE"

Pentru perioada **ianuarie–aprilie 2007**, activităţile derulate sunt:

- consultări cu partenerii;
- pregătirea producţiei pentru CD-urile: *Regina mamă*, *Iona* şi *Dialoguri şi fantezii în jazz*;
- producţia celor trei titluri: ***Regina mamă***, ***Iona*** şi ***Dialoguri şi fantezii în jazz***.

Ca urmare a discuţiilor şi consultărilor cu partenerul coproducător al proiectului – Societatea Română de Radiodifuziune – calendarul proiectului ***„Voci şi spectacole memorabile"*** pentru anul 2007 se axează în principal pe trei direcţii:

- producţia şi lansarea ultimelor trei titluri din cadrul colecţiei: *Regina mamă*, *Iona* şi *Dialoguri şi fantezii în jazz*. În perioada ianuarie–martie, echipele lucrează la definitivarea matriţelor. Echipa UNITER, cu artiştii Dragoş Buhagiar – cel care a semnat grafica tuturor CD-urilor din cadrul colecţiei – şi Cosmin Ardeleanu definitivează identitatea grafică a celor trei CD-uri, pe când echipa SRR definitivează masterele aceloraşi titluri. Multiplicarea urmează să se realizeze în luna aprilie;
- promovarea accentuată (lansări prezentări, distribuţii etc.) a colecţiei „Voci şi spectacole memorabile", după un calendar fixat de comun acord cu partenerii. Calendarul urmează să îl prezentăm în detaliu în următoarea perioadă;
- identificarea altor granturi de finanţare pentru continuarea proiectului şi producţia altor titluri.

În Colecţia „VOCI ŞI SPECTACOLE MEMORABILE" au fost realizate următoarele titluri:

„Nepotul lui Rameau" de Denis Diderot, producţie a Teatrului Bulandra, regia: David Esrig, cu Marin Moraru şi Gheorghe Dinică

„Craii de Curtea Veche" de Mateiu Caragiale, producţie a Teatrului Nottara, cu Alexandru Repan

„Celălalt Cioran", producţie a Teatrului Naţional Bucureşti, atelier-lectură condus de George Banu şi Radu Penciulescu, cu: Ovidiu Iuliu Moldovan, Silviu Biriş, Oana Vânătoru, Liviu Lucaci şi pianista Mihaela Vâlcea

„Trecut-au anii" după Mihai Eminescu, cu: Valeria Seciu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan şi Aurelian Octav Popa (clarinet)

„Regina mamă" de Manlio Santanelli, producţie a Teatrului Naţional Bucureşti, cu: Olga Tudorache şi Valeriu Popescu. Regia: Gelu Colceag

„Iona" de Marin Sorescu, producție a Teatrului Național din Craiova, cu: Ilie Gheorghe

„Dialoguri și fantezii în jazz", scenariul și regia: Ion Caramitru după Nichita Stănescu, Dan Verona, Miron Radu Paraschivescu, Lucian Avramescu, Petre Stoica și Ana Blandiana; muzica: Johnny Răducanu. Cu: Ion Caramitru și Johnny Răducanu

În afara ultimelor trei titluri care sunt în producție, toate celelalte pot fi cumpărate de la:

- UNITER (strada George Enescu, 2 – 4), prin achiziție directă;
- Toate librăriile din București și din țară:
- SRR – Societatea Română de Radiodifuziune, astfel:
  - telefonic, la numerele: 303.17.72, 303.17.31; 314.05.17 (fax);
  - on-line: http:\\oferta.srr.ro;
  - prin e-mail:
  - prin poștă, completând talonul si expediindu-l pe adresa: S.R.R., Strada G-ral Berthelot nr.60-64, sector 1, București, Pentru Serviciul Comercial. Plata se va face în sistem ramburs, la primirea coletului.
  - De la Librăria „Casa Radio" din incinta Sălii de Concerte, program: luni–vineri, 12.00–20.00.

REUNIUNEA DE LA SIBIU A ASOCIAȚIEI „LES RENCONTRES". SEMINARUL EUROPEAN: „PRIMII PAȘI ÎN UNIUNEA EUROPEANĂ, ROLUL COLECTIVITĂȚILOR LOCALE ȘI REGIONALE ÎN CONSTRUCȚIA POLITICILOR CULTURALE EUROPENE"

Asociația **„Les Rencontres"**, creată de către și pentru oficialii care se ocupă de Cultură și Educație în diferitele comunități teritoriale din Uniunea Europeană și în afara ei, constituie o platformă europeană de cooperare, de dezbatere și acțiune în domeniul politicii culturale din orașe, departamente, regiuni, provincii. Ea încurajează punerea în funcțiune a acțiunilor culturale, concentrându-se asupra schimbului de proiecte, idei si opinii. Ea participă în fapt la construirea unei Europe culturale, conducând dezbaterea de idei în scopul de a elabora o **cetățenie europeană**.

Începând cu 1 ianuarie 2007, România și Bulgaria au devenit membre ale Uniunii Europene. De asemenea, anul acesta Sibiul este Capitală Culturală Europeană alături de Luxemburg. Sunt două evenimente pe care „Les Rencontres" a dorit să le celebreze prin reuniunea comitetului director, precum și prin organizarea Seminarului European, care a avut scopul să evalueze rolul colectivităților locale și regionale în politicile culturale, la Sibiu, în perioada **8–11 februarie**.

În cadrul discuțiilor, membrii participanți au avut oportunitatea de a analiza îndeaproape programul acestei rețele și de a aduce sugestii practice pentru demararea viitoarelor programe interculturale. În prima parte a conferinței, discuțiile s-au axat și asupra editării „Cărții albe" („Le Livre Blanc") a politicilor culturale ale autorităților locale și regionale din Europa.

În cadrul seminarului, alături de reprezentanți români și bulgari ai autorităților locale care se ocupă de cultură, au luat cuvântul și diverși specialiști pe probleme culturale în cadrul noilor state membre ale Uniunii. Pe parcursul conferinței, s-a încercat abordarea problemelor esențiale care se ridică la nivel cultural european: efectele procesului de integrare asupra noilor state membre care au aderat în anul 2004, ambițiile și proiectele orașelor și regiunilor din România și Bulgaria ca urmare a aderării la U.E. la 1 ianuarie 2007. De asemenea, s-a discutat felul în care acestea urmează să-și dezvolte politicile culturale la nivel european, care

sunt necesitățile și dificultățile pe care le-au întâmpinat și se preconizează că le vor întâmpina. O altă problemă esențială discutată a fost legată de felul în care aceste politici asigură susținerea artiștilor locali prin promovarea lor la nivel european în cadrul schimburilor interculturale.

Aceasta conferință s-a adresat tuturor specialiștilor din sectorul cultural, artiștilor, experților și tuturor persoanelor care susțin constituirea politicilor culturale europene. A fost prezentă la discuții și doamna Erna Hennicot-Schoepges, în prezent deputat în Parlamentul European – Comisia pentru Cultură, Tineret și Educație și fost Ministru al Culturii al Luxemburgului, cea care a susținut candidatura orașului Sibiu pentru a deveni Capitală Culturală Europeană 2007.

REUNIUNEA COMISIEI INTERNAȚIONALE DE TEATRU FRANCOFON – CITF

În perioada ***21–23 februarie*** a avut loc la Paris reuniunea Comisiei Internaționale de Teatru Francofon (Commission Internationale du Théâtre Francophone – CITF) la care au participat ca reprezentanți ai României doamna Aura Corbeanu, vicepreședinte UNITER, domnul Demeter András, director al Direcției Generale Creație Contemporană, Diversitate Culturală și domnul Marius Zarafescu, șef serviciu în Ministerul Culturii și Cultelor. România a finalizat formalitățile de aderare la această organizație în ianuarie 2007.

CITF a fost creată în 1987 cu scopul de a susține, în inima spațiului francofon, realizarea unor proiecte multilaterale de creație și circulație teatrală. Până în prezent, aproape 160 de proiecte au fost sprijinite, oferind la mai mult de 600 de artiști posibilitatea de a se întâlni într-o manieră activă, de a confrunta și îmbogăți demersurile artistice respective, de a descoperi alte culturi francofone și de a cuceri noi publicuri.

Comisia are în componență reprezentanți a cinci guverne (Canada, Québec, Comunitatea Franceză a Belgiei, Franța și România), precum și o reprezentantă a Organizației Internaționale a Francofoniei, acompaniată de doi experți africani. Se reunește de două ori pe an, concomitent în cele patru colțuri ale Francofoniei, pentru a studia dosarele de solicitare de suport, pentru a cunoaște mișcarea culturală și artistică locală și regională, pentru a determina creatorii și structurile culturale să încerce aventura unui proiect cel puțin trilateral.

CITF susține mai ales proiecte de creație și/sau de difuzare care implică cel puțin trei parteneri artistici (de la cel puțin două companii teatrale) originari din trei țări (sau entități guvernamentale) membre ale spațiului francofon, repartizați pe două continente.

PROGRAMUL CLINICLOWN

Program permanent

Unul dintre proiectele cu valențe socio-culturale derulate de UNITER presupune lucrul actorilor cu copilul aflat pe patul de spital. Inițiat după modelul olandez prezentat de dr. Alexandra Zugrăvescu, programul se derulează în prezent în mai multe spitale de copii din București – Budimex, Colentina (Secția pentru copii bolnavi de HIV), Grigore Alexandrescu. Un grup de actori din teatrele pentru copii, care au urmat cursuri de pregătire cu traineri specializați din Olanda, lucrează cu peste 1200 de copii.

Acest program răspunde:

- nevoii de comunicare a copiilor bolnavi sau imobilizați din spitale, utilizând metode teatrale ca instrumente de exprimare a stărilor pe care le parcurg;
- nevoii de schimbare a mentalității părinților care însoțesc copii bolnavi pe perioada spitalizării;
- nevoii de schimbare a mentalității profesioniștilor din spitale.

(P) Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești. Acasă ... în Extremul Orient

La invitația regizorului sud-corean Kim Chul-lee, care este totodată și selecționer unic la Seoul Performing Arts Festival (Coreea de Sud), **Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești** a participat în perioada 12–19 octombrie 2006, cu un număr de 5 reprezentații, la cea de-a VI-a ediție a susmenționatului festival.

Spectacolul invitat, în urma vizionării sale din cadrul Festivalului Național de Teatru București, în noiembrie 2005, a fost ***Trei surori*** de A.P. Cehov, în regia reputatului Alexandru Dabija.

Toate cele cinci reprezentații au fost programate la Seul în cocheta Sală-Studio a Complexului Arko Arts Theatre, beneficiind de săli arhipline și entuziaste, fapt ce a responsabilizat și mai mult valorosul colectiv actoricesc.

De altfel, cu trei săptămâni înainte de sosirea delegației române la Seul, biletele pentru toate cele 5 reprezentații fuseseră epuizate. Vedem în acest fapt marea prețuire și interesul deosebit pe care îl au, la peste 7500 km depărtare, iubitorii de teatru față de școala teatrală românească. Așa dorim să interpretăm reacția impresionantă și atenția de care ne-am bucurat, vădind că publicul, bun cunoscător al teatrului european.

De altfel, în memoria noastră afectivă, dar și cea a peliculei, pe lângă firească satisfacție a lungilor reprize de aplauze de la sfârșitul reprezentațiilor, rămâne puterea și intensitatea concentrării spectatorilor coreeni, care, pe lângă extrem de precisa traducere la cască a profesorului Lee Man-joo, au venit în numeroase cazuri cu varianta coreeană a textului, tocmai din dorința de a pătrunde și înțelege viziunea regizorală a lui Alexandru Dabija, care, cu părere de rău, nu a putut să ne însoțească.

Îndrăznim să credem că valoarea și aprecierea spectacolului nostru vor contribui la consolidarea dialogului cultural româno-coreean, construind, alături de spectacolul ***Electra***, regizat la Oradea de Mihai Măniutiu, prezentat cu doi ani înaintea noastră la Seul, punți pentru teatrul românesc în spațiul extrem-oriental. Dovadă sunt și articolele apărute în pubicațiile coreene *The Korea Herald*, *Korea Times*, *Auditorium*, *The Korean Theatre Review* și altele, din care citățm și prezentarea facută de Kim Chul-lee, directorul Festivalului SPAF: „În timp ce predecesorii săi au creat o montare «realistă», Alexandru Dabija reușește altceva, percepând viața ca o trecere, spațiul de joc este modificat, devine asemeni unui podium de modă. Publicul nu mai e considerat ca un spațiu total opus, scena poate fi ușor transformată intr-un orășel din timpul Imperiului Rus, o poiană la miez de zi, un oraș în India, un trotuar sau o tavernă afumată. [...] Veți putea fi surprinși să vedeți chipurile și trupurile actorilor pline de transpirație, alături de ei, pe scenă, chiar veți tresări când ei vor cădea sau

se vor răsuci spre voi. Este montarea cea mai apropiata de public! Mai aproape de atât nu se poate să relaționezi publicul cu ceea ce se intâmplă pe scenă!"

Ca un ultim aspect al seriozității și valorii acestui festival asiatic, vrem să evidențiem profesionalismul și precizia organizării întregii deplasări, culminând cu „lecția" de perfecțiune asiatică a reproducerii întregului decor al spectacolului, realizat în condiții excelente de autenticitate de către partenerul coreean.

N-am dori să încheiem aceste scurte referințe fără a menționa, cu valoare de simbol, invitația de principiu înaintată de un important producător japonez, de a organiza un turneu al aceluiași spectacol, în trei orașe japoneze.

Din trupa ploieșteană au fost la Seul: Tudor Smoleanu (*Andrei*), Nadiana Sălăgean (*Natalia*), Oxana Moravec (*Olga*), Elena Popa (*Maşa*), Ada Simionică (*Irina*), Adrian Ancuța (*Kulîghin*), Ioan Coman (*Verșinin*), Mihai Calotă (*Tuzenbah*), Karl Baker (*Solionîi*), Constantin Cojocaru / Niculae Urs (*Cebutîkin*), Alexandru Pandele (*Ferapont*), Lucia Ștefănescu (*Anfisa*), Alice Tăsică (recuzită), Victor Stănescu (regie tehnică), Delia Coman (organizare, comunicare, PR), Lucian Sabados (director, maestru de lumini „ad-hoc").

Împreună cu gazdele, în fața lui Arko Arts Theatre

Trupa la aplauze

Oxana MORAVEC, Ada SIMIONICĂ și Elena POPA

Foto: Florin Biolan

Mihai CALOTĂ și Ada SIMIONICĂ

Foto: Florin Biolan

Ada SIMIONICĂ

Foto: Florin Biolan

Elena POPA și Ion COMAN

Foto: Florin Biolan

Scenă din spectacol

Foto: Florin Biolan

Teatrul „George Ciprian" din Buzău ne prezintă

Teatrul „George Ciprian" repetă ***Fii cuminte, Cristofor!*** de Aurel Baranga, în regia Dianei Lupescu (examenul său de licență în Regie de teatru); scenografia: Adriana Raicu. Cu: Silviu Biriș, Tania Popa, Magda Catone, Lae Urs. Premiera va avea loc la începutul lunii martie și face parte din programul acestui an, intitulat „**(Ne)fericirea conjugală – pe muchie de cuțit**" și care cuprinde trei spectacole realizate de regizori postnouăzeciști, pe tema eternelor probleme de cuplu.

Magda CATONE

Foto: Ciprian Duică

Niculae URS, Magda CATONE, Tania POPA, Silviu BIRIȘ

Să nu vă lipsească din bibliotecă
suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu (10 lei)

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA (**20 lei)

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache (15 lei)

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu (10 lei)

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu (10 lei)

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU** (20 lei)

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii* (15 lei)

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu (15 lei)

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp (20 lei)

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR,**
interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim (15 lei)

Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru (15 lei)

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu (20 lei)

Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu (15 lei)

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Actori români – societari la Comedia Franceză
de Anca Costa-Foru (20 lei)

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE,
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu (20 lei)
Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)
Comentarii și delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu (20 lei)
Cronici teatrale de Victor Parhon (20 lei)

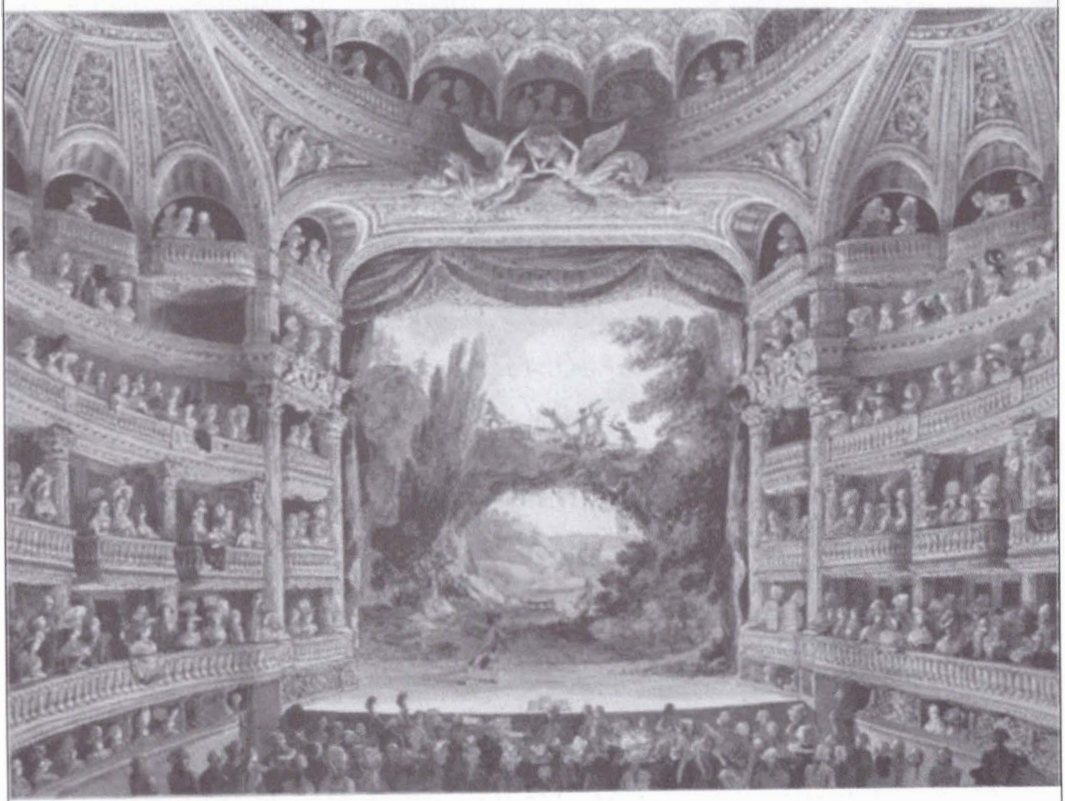
DRAMATURGIE DE AZI,
din care a apărut:

Antologie de teatru spaniol contemporan
volum realizat de Ioana Anghel și Andreea Dumitru (20 lei)

Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 50 lei, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de 480 lei, poate fi procurat cu o reducere de 40 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2007, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160,
sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORȘ, sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
teatrul_azi@yahoo.com
VĂ MULȚUMIM!

ANCA COSTA-FORU

ACTORI ROMÂNI — SOCIETARI la



COMEDIA FRANCEZĂ

Constantin PARASCHIVESCU

La porțile artei cu MIRCEA ANDREESCU

SUMAR

1 Gala Premiilor UNITER 2007. Sibiu – Capitală europeană a culturii, 23 aprilie 2007
2 *Nominalizările juriului...;*
4 *...și Premiile Senatului UNITER.*
5 27 martie – Ziua Mondială a Teatrului. Mesajul Internațional 2007.

7 Eveniment: *Pescărușul* lui Cehov în regia lui Andrei Șerban, la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu
7 *Adevăr artistic incontestabil* de Doina Modola;
25 *Reconstituiri emoționale* de Oana Borș;
31 *„Pescărușul" lui Andrei Șerban și amintirea lui Aureliu Manea* de Nicolae Prelipceanu;
34 *Jocurile crude ale lui Andrei Șerban* de Mircea Morariu;
40 *... un fel de laborator* de Crenguța Manea.

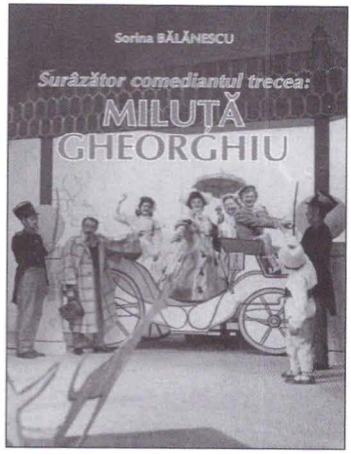
44 28 noiembrie 1997
44 *Cele patru citadele ale teatrului de artă* de Giorgio Strehler, traducere de Delia Voicu.

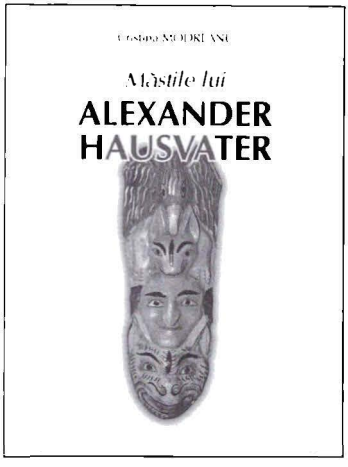
51 Eseuri
51 *Evangheliști, apostoli și apostați (I)* de Liviu Malița;
61 *Copiile lui Slavici după model* de Mircea Ghițulescu;
65 *Avangarda ca necesitate* de Ștefan Ruxanda:
69 *Gellu Naum sau refugiul în vis* de Oana Streza;
75 *Ceea ce pretindem noi a crea e de fapt... un mare nimic!* de Alexandru Ștefan;
79 *Teatru în oglindă* de Dragoș Carasevici.

81 De ce oare?
81 ***Crudu și Sapdaru în numele lui Sebastian***;
82 *Devorând creierul întâmplărilor* de Mircea Morariu *(Steaua fără... Mihail Sebastian* de Dumitru Crudu, Editura Cartea Românească)
86 *Câțiva dintre cei incriminați...*
92 *O șarjă grosieră – un Bérenger printre rinoceri?* de Florin Faifer *(Steaua fără... Mihail Sebastian* de Dumitru Crudu – Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași);
94 *Dreptul la mistificare* de Constantin Paiu *(Steaua fără... Mihail Sebastian* de Dumitru Crudu – Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași);
97 *Când istoria și imaginarul nu se potrivesc* de Oltița Cîntec *(Steaua fără... Mihail Sebastian* de Dumitru Crudu – Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași);

99 De ce oare? *bis*
99 *Ce formidabilă harababură!* de Liviu Ornea.

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





101 Dansul și memoria lui
101 *Trixy Checais și revelația dansului ascuns* de Gina Șerbănescu;
109 Mihai Mihalcea: *„Important este cum procesăm influența pe care o primim"*, interviu realizat de Gina Șerbănescu.

116 Interviuri
117 Dana Voicu: *„Tânjesc după siguranța că și mâine voi putea juca ceea ce am jucat azi"*, interviu realizat de Marinela Țepuș;
123 George Ivașcu: *„Mă aflu într-o continuă provocare"*, interviu realizat de Alina Mang;
127 Mihai Mălaimare: *„Marea creație a Teatrului Masca este echipa acestuia"*, interviu realizat de Andreea Dumitru.

134 Pariu cu teatrul
134 *Nașterea unei generații. Iris, Alexandru și „Peștii-banană"* de Ludmila Patlanjoglu *(O zi desăvârșită pentru peștii-banană* după J.D. Salinger – Teatrul „Maria Filotti" din Brăila).

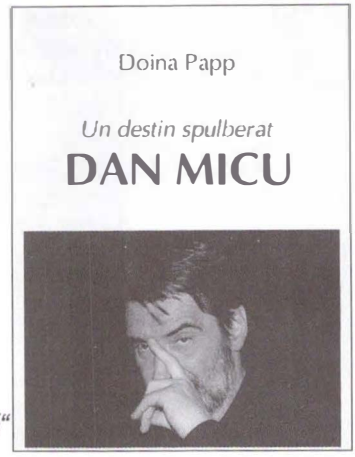
139 Festivaluri, numiri, sărbătoriri
139 *Vine Clujul pe la noi!* de Florian-Rareș Tileagă (*Festivalul Internațional de Teatru Experimental MAN.In.FEST* – Cluj);
144 *24 ianuarie... ziua de naștere a lui I.L. Caragiale este și ziua UNATC, ce-i poartă numele;*
146 *Comunicat de presă* (Alexandru Darie – director al UTE);
147 *O piesă pentru un destin* (Vladimir Jurăscu) de Constantin Paraschivescu *(O viață în teatru* de David Mamet – Teatrul Național, Timișoara);
150 *Ar trebui să ne omagiem mai des vedetele!* (Vladimir Găitan) de Marinela Țepuș;
152 *„Zâna bună" a Studioului „Casandra", Valeriu Grama, a împlinit 75 de ani.*

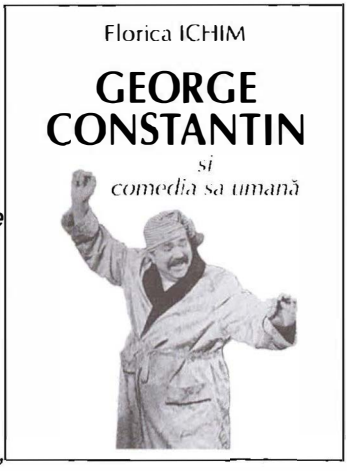
153 Varia
153 *Jos prejudecățile! (Sezonul actorilor-regizori)* de Marinela Țepuș *(Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri – Teatrul Național, București; *Bădăranii* de Carlo Goldoni – Teatrul Municipal Focșani; *Biloxi Blues* de Neil Simon – Teatrul de Comedie, ArCuB și Fundația Art Est).

156 Anul Goldoni (1707–1793)
157 *Carlo Goldoni dixit* (texte selectate de Liana Ornea).

159 Spectacole
Focșani
159 *Actualitatea „Bădăranilor"* de Ștefan Oprea (*Bădăranii* de Carlo Goldoni – Teatrul Municipal Focșani).

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





BUCUREŞTI

161 *Vulgaritatea la Jean Giraudoux* de Adrian Mihalache *(Război cu Troia nu se face* după Jean Giraudoux – Teatrul Mic);

164 *Sentimentul datoriei împlinite* de Adrian Mihalache *(Dansând pentru zeul păgân* de Brian Friel – TNB);

165 *Cvartet în doi* de Mircea Ghițulescu *(Cvartet* de Heiner Müller – Fundația „Saltimbanc", Centrul Cultural al Ungariei la București, Teatrul Maghiar din Cluj, Teatrul Metropolis, Teatrul „Nottara";

166 *Teatru pe cont propriu* de Constantin Paraschivescu *(Biloxi Blues* de Neil Simon – Teatrul de Comedie, ArCuB și Fundația Art Est);

168 *„Flotant" la București* de Mircea Morariu *(Special, sânge* de Guy Foissy – Teatrul „Nottara");

170 *„Nu vă fie frică! E doar lumină!"* de Andreea Dumitru *(Clovnii* de Mihai Mălaimare – Teatrul Masca);

172 *O „Năpastă" emoționantă* de Alexandru Ștefan *(Năpasta* de I.L. Caragiale – Teatrul Pod);

173 *Piesa unui răsărit de soare* de Florentina Bratfanof *(The Sunshine Play* de Peca Ștefan – Teatrul Luni de la Green Hours).

TIMIŞOARA

174 *Către un teatru fizic* de Mircea Morariu *(Eduard* după Cristopher Marlowe – Teatrul Național din Timișoara);

179 *Modernitatea montării înlătură colbul...* de Ion Jurca Rovina *(Paraziții* de Csiky Gergely – Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely".

SIBIU

181 *Vremea teatrului, vremea muzicii, vremea dansului* de Nicolae Prelipceanu *(Vremea dragostei, vremea morții* de Fritz Kater – Teatrul Național „Radu Stanca");

182 *Rememorarea ca terapie* de Mircea Morariu *(Balul* de Mihaela Michailov și Radu-Alexandru Nica – Teatrul Național „Radu Stanca").

GALAȚI

188 *O altfel de mobilă și o altfel de durere* de Natalia Stancu *(Retro* de Aleksandr Galin – Teatrul „Fani Tardini".

ARAD

192 *Dacă e toamnă... e vis* de Elisabeta Pop *(Vis. Toamna* de Jon Fosse – Teatrul Clasic „Ioan Slavici").

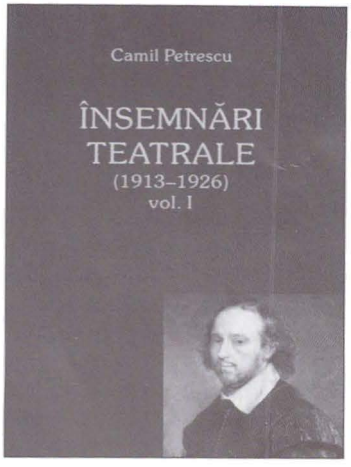
ORADEA

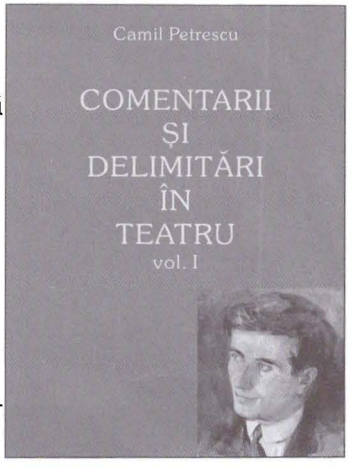
196 *„Nu-i bine să-i împiedici pe oameni să-și iasă din minți..."* de Elisabeta Pop *(Salonul nr. 6* de A.P. Cehov – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan");

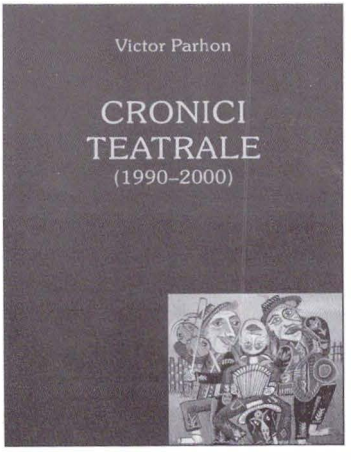
199 *Viața nu e un paradis...* de Elisabeta Pop *(Care pe care* de August Strindberg – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan");

201 *Clipe (triste) de viață* de Elisabeta Pop *(În aburi sau baia turcească* de Nell Dunn – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti");

VOLUME APĂRUTE
în
„ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI..."







204 *O femeie... pupăcioasă* de Elisabeta Pop *(Sărutări la... operetă;* libretul: Szilagyi Laszlo; muzica: **Nemlaha** György – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti");
206 *Spoiala de modernitate* de Mircea Morariu *(Femeile savante* de Molière – Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti").

CRAIOVA

209 *Doi pinguri singuri* de Doina Papp *(Doi pinguri* de Mircea Daneliuc – Teatrul Național „Marin Sorescu".

CLUJ-NAPOCA

211 *Vulnerabili, crezând în viitoare împliniri* de Mircea Morariu *(Viața boemei* de Aki Kaurismäki – Teatrul Maghiar de Stat);.

RÂMNICU VÂLCEA

213 *Despre povești topindu-se ca zăpada* de Andreea Dumitru *(Telefonu', omleta și televizoru'*, după basme populare – Teatrul „Anton Pann").

PIATRA NEAMȚ

216 *Angajăm clovn tânăr!* de Ștefan Oprea *(Angajare de clovn* de Matei Vișniec – Teatrul Tineretului).

218 **Operă, Dans**

218 *Roșul și Negrul, în duel* de Luminița Vartolomei *(Roșu și Negru,* libretul și muzica Livia Teodorescu-Ciocănea – Opera Națională din București);
220 *Pasărea Phoenix* de Luminița Vartolomei *(Ce înseamnă să fii... Bunbury,* muzica Gerd Natschinski, libretul Helmut Bez și Jürgen Degenhardt – Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian");
222 *Piatra... prețioasă* de Luminița Vartolomei *(Piatra din casă,* adaptare după piesa lui V. Alecsandri, muzica: Roman Vlad – Opera Comică pentru Copii);
224 *Trupul: însângerat sau îndrăcit?* de Luminița Vartolomei *(Bloody body*, coregrafia Sergiu Anghel – Compania „Orion Balet", București);
226 *Seducția cabaretului interbelic* de Luminița Vartolomei *(Dulceamar,* regia Beatrice Rancea – Teatrul Național din Constanța și Compania „Fantasio").

228 **Radio**

228 *O remarcabilă comedie... amară* de Ion Parhon *(Dumnezeul de a doua zi* de Cornel Mimi Brănescu);
229 *Time out – Game over* de Andreea Dumitru *(Pauza regelui* de Marius Damian).

231 **Cartea de teatru**

231 *Un dramaturg de interval* de Mircea Morariu *(Piese de schimb* de Dan Mihu, Editura Cartea Românească);
233 *Realități umane, actualități basarabene* de Mircea Morariu *(Maimuța în baie* de Irina Nechit, Editura ARC – Chișinău;
236 *Testul cinematografic* de Mircea Ghițulescu *(Totul despre tatăl meu* de Radu F. Alexandru, Editura Universalia);

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 3–4/2007
Tel.: 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
leodani70@gmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

237 *Jurnalul unei actrițe* de Ștefan Oprea *(Ada–Uimiri și Introspecții. Pagini de jurnal* de Ada Gârțoman-Suhar, Editura Cronica);
240 *Despre Timișoara teatrului. Altă carte pentru cei ce vor scrie istoriile locului* de Cornel Ungureanu *(În umbra scenei* de Ion Jurca Rovina, Editura Zamolsara);
241 *Cronici în volum* de Constantin Paraschivescu *(Teatrul în dialog cu veacul* de Patrel Berceanu, Editura Aius, Craiova; *În umbra scenei* de Ion Jurca Rovina)

244 Noi în lume
244 *Cătălina Buzoianu și Camus în premieră mondială* de Ludmila Patlanjoglu (*Primul om*, spectacol sub egida Catedrei UNESCO–ITI a UNATC);
248 *Andrei Șerban la Teatrul budapestan Krétakór,*
250 *D-ale carnavalului la Kraguevac* de Mircea Ghițulescu.

252 Din lume
252 *10 zile de teatru la Berlin (I–II)* de Gheorghe Miletineanu.

258 Info UNITER.

264 Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești. Acasă... în Extremul Orient.

270 Teatrul „George Ciprian" din Buzău ne prezintă.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și al Ministerului Culturii și Cultelor prin Administrația Fondului Cultural Național

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Cop. I: IRINA WINTZE în *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane, regia Mihai Măniuțiu. Foto: Florin Biolan
Cop. II: Scenă din *Balul*, regia Radu-Alexandru Nica. Foto: Claudiu Rusu
Cop. III: ANCA ANDREI și DRAGOȘ IONESCU în *Întâmplări dintr-un oraș cu proști* de Moshe Gherșenzon. Regia: Dan Tudor. Foto: Cornel Miftode
Cop. IV: Scenograful ANDU DUMITRESCU.